

**Publicaciones del Conservatorio
Superior de Música de Navarra**
Nafarroako Goi Mailako Musika
Kontserbatorioko Argitalpenak

**La Jota Navarra: el navarrismo como
elemento clave en la conformación
actual del género musical.**
Iker Narbona Beitia

 Gobierno de Navarra
Nafarroako Gobernua

La Jota Navarra: el navarrismo como elemento clave en la conformación actual del género musical

Iker Narbona Beitia

Título /Titulua:

La Jota Navarra: el navarrismo como elemento clave en la conformación actual del género musical

Autor/Egilea:

Iker Narbona Beitia

Conservatorio Superior de Música de Navarra. CSMN.

Paseo Antonio Pérez Goyena, 1,
31008 Pamplona, Navarra.

T. 848 42 26 70

W. csmn.educacion.navarra.es

© Gobierno de Navarra /
Nafarroako Gobernua
Departamento de Educación /
Hezkuntza Departamentua

1ª edición / 1. argitaraldia (2021)

Diseño y maquetación /**Diseinua eta maketazioa:**

Vera Estudio

ISSN 2792-5862

Publicaciones del Conservatorio Superior de Música de Navarra /
Nafarroako Goi Mailako Musika Kontserbatorioko Argitalpenak

Promoción y distribución /**Bultzatzailea eta banatzailea:**

Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra / Nafarroako Gobernuaren Argitalpen Fondona.
Navas de Tolosa, 21 / Navas de Tolosa kalea, 21
31001 Pamplona / Iruña
Teléfono / Telefonoa: 848 427 121
fondo.publicaciones@cfnavarra.es
www.cfnavarra.es/publicaciones

AGRADECIMIENTOS

*Jakinminaren txinparta
nigan piztu zuenari
Jota hau zure omenez
anitz esker Jose Mari*

*Por tu ayuda, Carolina
te quiero agradecer
y a quienes me soportasteis
Irule, Haizea, Asier*

*Al grup de Helin, a Pablo
també jo els tinc presents
les seves cobles ressonen
en les pàgines següents*

SOBRE LA ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El trabajo que se presenta a continuación tiene una extensión considerable si se tiene en cuenta que fue concebido como un Trabajo de Fin de Estudios. La amplitud del tema que se trata ha contribuido sin duda a ello. Por otra parte, al lector puede sorprenderle, sobre todo, la extensión del primer apartado; a saber, el dedicado a la introducción. Esta sección ayuda a entender el proceso de creación del trabajo, desde la selección del tema hasta la metodología empleada para realizarlo, además de otras cuestiones. La estructura interna de este primer apartado responde al hecho de que este es un trabajo de la especialidad de Musicología y, por tanto, sigue las convenciones académicas propias de las investigaciones de este ámbito.

Después de la Introducción, comienza la exposición del trabajo propiamente dicha, que se divide en tres grandes capítulos, subdivididos a su vez en distintos apartados y subapartados. El primero de estos capítulos *-La jota como género musical-* tiene como objetivo definir las características que presenta la jota como género musical, además de realizar un repaso de su desarrollo histórico, de cara a ayudar a comprender la jota navarra dentro de un marco más general. El segundo capítulo de esta investigación *-¿La jota navarra o la jota en Navarra?-* persigue el objetivo de caracterizar la jota navarra, repasar lo que se ha escrito acerca de ella y extraer las certezas y vacíos existentes en torno a su investigación. El tercer capítulo *-La jota en el imaginario del navarrismo-*, por último, pretende mostrar de qué manera ha influido el navarrismo sobre la jota navarra. Para ello se parte de una caracterización del navarrismo realizada a partir de los aportes que distintos autores han realizado sobre el tema, y después se desarrolla un análisis crítico de los discursos y prácticas que esta corriente ideológica ha promovido respecto a dicho género musical y las transformaciones que este ha sufrido.

Tras estos capítulos que conforman el desarrollo de la investigación, se muestra el apartado de las conclusiones de todo lo que se ha expuesto y se incluye la bibliografía utilizada. Puede que esta advertencia sobre la estructura del trabajo resulte de utilidad para el lector antes de emprender su lectura.

ÍNDICE

Introducción

Justificación y objetivos. 9

Estado de la cuestión. 11

Metodología y problemática de la investigación. 17

1. La jota como género musical

1.1. Características generales de la jota como género musical. 23

1.2. Aspectos históricos de la jota. 25

1.2.1. Etimología y primeras apariciones documentadas. 25

1.2.2. La construcción de la jota como símbolo nacional. 29

1.3. Aspectos funcionales de la jota. 32

2. ¿La jota navarra o la jota en Navarra?

2.1. Delimitación del concepto. 41

2.2. Aspectos históricos de la jota navarra. 44

2.2.1. Teorías en torno a su procedencia. 45

2.2.2. Evidencias sobre la presencia de la jota en Navarra. 48

2.3. Otros aspectos de interés. 57

2.3.1. La jota navarra y el euskera. 58

2.3.2. La improvisación en la jota navarra. 59

2.3.3. Coplas de contenido social y político. 60

2.3.4. Relación con otras expresiones culturales. 61

3. La jota en el imaginario del navarrismo.

3.1. Surgimiento y características del navarrismo. 66

3.2. El navarrismo y la jota navarra. 69

3.2.1. Revisión histórica de la postura del navarrismo respecto a la jota. 70

3.2.2. Análisis de las transformaciones de la jota navarra como objeto folklórico. 76

4. Conclusiones

5. Bibliografía y otras fuentes

Índice de figuras

Figura 1. Partitura de *La Jota*. 28

Figura 2. Partitura de *La Jotta*. 28

Figura 3. Partitura de *Aita ttun ttun*. 52

Figura 4. Festival de Jotas de 1930 en la plaza de toros de Estella. 56

Figura 5. Portada de *La jota navarra*. 77

Figura 6. Portada de *Carácter y personalidad de la jota*. 78

Figura 7. Foto original y foto retocada de Raimundo Lanás. 83

Figura 8. Portada del DVD *Raimundo Lanás: Esencia, Carácter e Identidad de la jota navarra*. 83



Pulsa sobre el apartado al que quieras ir para ir directo.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Justificación y objetivos

La jota navarra, como género musical cantado¹, ha soportado cambios de gran importancia en cuanto a sus funciones sociales y a su modo de interpretación desde sus primeras apariciones documentadas. De ser un género musical con un fuerte arraigo popular y un considerable carácter improvisatorio hasta principios del siglo XX, con el devenir de las décadas pasó a ser una forma de canto para el lucimiento de la voz de cantantes con una amplia formación y con un repertorio no muy abierto a cambios e innovaciones. Paralelamente, fue adquiriendo una considerable connotación identitaria ligada a Navarra. Junto con las grandes transformaciones sociales acaecidas durante el siglo XX, un factor de gran importancia para comprender los cambios que ha sufrido la jota navarra es el papel del *folklorismo*, en concreto el promovido por el navarrismo, entendido a grandes rasgos como cultura política o ideología que utiliza los elementos culturales vinculados a Navarra en favor de determinados intereses. Por lo tanto, uno de los principales objetivos del presente trabajo consiste en averiguar de qué manera ha influido el navarrismo en transformar la jota navarra hasta configurarla en su forma actual, convertida en uno de los símbolos identitarios de *lo navarro*.

En el proceso de escoger dicho objeto de estudio, el ámbito de la poesía oral improvisada tuvo una importancia especial. El editor y estudioso de la jota navarra Jose Mari Esparza, en su libro *Jotas heréticas de Navarra* (2013), realiza un análisis del carácter improvisado y la capacidad inventiva de las letras que la jota navarra ha perdido durante el último siglo, además de plantear unas hipótesis que han servido de punto de partida para este trabajo. En este sentido, el autor señala que “el navarrerismo . . . ha castrado la jota quitándole la expresividad popular que le daba la improvisación, el repentismo y los temas polémicos de simple actualidad”, (Esparza, 2013, p. 7). Al utilizar el término “navarrerismo”, Esparza se refiere al anteriormente mencionado *navarrismo*. Distintos autores se han encargado de analizar dicha ideología, como los sociólogos Ricardo Feliú e Iñaki Iriarte, entre otros. En el desarrollo del trabajo se caracteriza más extensamente el navarrismo con los aportes de estos y otros autores.

¹ La palabra “jota” también hace referencia a un tipo de baile, presente en Navarra además de en muchos otros lugares, pero este estudio centra su atención en la jota navarra cantada.

Partiendo de este marco teórico previo a la investigación, se puso el foco de atención en la presencia de la poesía improvisada en Navarra y en concreto en la modalidad de *repentismo* que más vitalidad presenta en el mencionado territorio: el *bertsolarismo*, el arte de improvisar versos cantados, medidos y rimados en euskera. En la literatura oral del euskera también existe la tradición de cantar coplas improvisadas de ronda o como acompañamiento del baile, aunque actualmente esta tradición apenas tiene presencia, al menos en Navarra. Pero lo que realmente llama la atención es el distinto desarrollo y transformación formal, semántica y funcional que han sufrido estas dos manifestaciones del patrimonio oral presentes en Navarra como son el *bertsolarismo* y las jotas. Mientras que la primera ha seguido un camino que ha puesto el énfasis sobre la improvisación lírica y la creatividad, sin dar una importancia central al aspecto más propiamente *musical* o *melódico*; en el caso de la jota navarra se ha puesto el acento en la virtuosidad y el lucimiento de la voz, en detrimento de la espontaneidad y la creación de nuevos textos. Y es que, de acuerdo con Esparza (2013), en los certámenes de jotas que se celebran a lo largo y ancho de la geografía navarra, “los premios se conceden puntuando voz, estilo, timbre, acoplamiento musical y ¡hasta indumentaria! Rara vez, y nunca determinante, se incluye como concursable la calidad del verso ni el contenido literario.” (p. 18).² Desde luego, para comprender estas transformaciones resulta crucial analizar el papel que ha jugado el navarrismo en la promoción del folklore desde el siglo XX, además de la influencia que otros factores hayan podido ejercer.

En paralelo con estas cuestiones, y continuando con la justificación de esta investigación, es necesario subrayar la evidente y sorprendente carencia de trabajos académicos que abordan el estudio de la jota navarra. La literatura que se ha venido publicando desde mediados del siglo XX en torno a este género musical en Navarra está en su mayor parte compuesta por obras de carácter divulgativo, y pocas cuentan con un criterio puramente académico o científico. La musicóloga navarra María Gembero, en su referencial libro *Navarra. Música* (2016), resume del siguiente modo el estado actual de la investigación en torno a la jota navarra:

La actual popularidad de la jota cantada en numerosas localidades del centro y sur de Navarra apenas ha generado hasta el momento investigaciones propiamente dichas sobre el género y su implantación social. Faltan estudios académicos y con planteamientos científicos sobre la evolución histórica y peculiaridades de la jota navarra, fijación del estilo, formación de las melodías y textos, y asociación de la jota navarra con elementos identitarios, entre otros temas de interés para comprender adecuadamente este repertorio. (Gembero, 2016, p. 278)

En particular, existe un vacío especialmente notable en el estudio y documentación de las primeras referencias escritas sobre la jota navarra, además de que la propia delimitación del término “jota navarra” resulta problemática, dado que sus particularidades respecto a otras variedades de la jota no han sido debidamente estudiadas. Estos y otros vacíos se documentan y se abordan en el presente estudio.

2 Un rápido vistazo a las bases de estos certámenes da validez a esta observación. Véase, por ejemplo: Bases del VIII Certamen de Jota Navarra *Villa de Peralta* (17 de septiembre de 2019). En *Ayuntamiento de Peralta*. Recuperado el 27 de diciembre de 2019 de [Link](#). XVII Certamen de Jota Navarra *Villa de Cortes* (19 de agosto de 2019). En *Ayuntamiento de Cortes*. Recuperado el 27 de diciembre 2019 de [Link](#)

Por último, para la delimitación temporal de la presente investigación, se ha optado por centrar el estudio en el periodo que va desde 1939, momento en el que finalizó la guerra civil española y comenzó el periodo de la dictadura del general Franco, hasta nuestros días. Esta delimitación se explica porque la dictadura franquista es un periodo clave en la historia de la jota navarra, al establecerse el navarrismo como cultura política hegemónica de Navarra (Feliú, 2017, p. 83). Al mismo tiempo, la jota navarra comenzó a ser promovida y resignificada, junto con otras expresiones culturales, por parte de las instituciones navarras, como por ejemplo la Diputación Foral de Navarra. Sobre este aspecto, Jose Mari Esparza (2013) explica que “la jota . . . recibió un importante e interesado respaldo ideológico, pasando a ocupar el lugar más destacado, casi en solitario, del folklore oficial” (p. 16). Se trata de un hecho cuyas secuelas perduran a día de hoy. Por tanto, analizar los discursos generados en torno a la jota navarra y las iniciativas institucionales para su promoción llevadas a cabo desde el inicio de la dictadura franquista hasta la actualidad puede ser de gran utilidad para comprender las transformaciones formales, semánticas y funcionales que ha vivido esta expresión cultural desde el siglo pasado. En cualquier caso, conviene aclarar que, si bien el foco de interés de este trabajo se centra en el mencionado periodo, también se aborda el desarrollo de la jota en épocas anteriores a modo de contextualización.

Ligado al punto anterior, el estudio de la “asociación de la jota navarra con elementos identitarios” al que hace referencia Gembero (2016) es, precisamente, uno de los temas que se tratan en esta investigación. Obviamente, este trabajo no constituye más que un paso de cara a conocer mejor la realidad de la jota navarra, y siguiendo el diagnóstico realizado por la citada musicóloga, se deberá complementar con otros estudios acerca de los distintos aspectos de este género.

Resumiendo y concluyendo lo expuesto hasta aquí, los objetivos de este trabajo son los siguientes:

- Esclarecer y establecer qué certezas y qué vacíos existen en el conocimiento que se tiene sobre la jota navarra a partir del análisis crítico de los estudios que existen al respecto.
- Analizar las transformaciones en los aspectos formales, semánticos y funcionales de la jota navarra y la conformación de la forma actual de este objeto cultural en relación con los discursos y prácticas promovidos por parte del navarrismo, prestando especial atención el periodo que va desde el inicio del franquismo hasta la actualidad.

Estado de la cuestión

La jota navarra cuenta con una bibliografía sorprendentemente escasa, sobre todo si se tiene en cuenta su fuerte arraigo en algunas zonas de Navarra y su notable presencia en discursos identitarios, en la prensa y en certámenes de todo tipo. Existen menciones de la jota navarra en las obras de destacados autores ya en la segunda mitad del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX, como por ejemplo en obras de los navarros Arturo Campión y Hermilio de Olóriz y del guipuzcoano Pío Baroja (Esparza, 2013, pp. 14-15), pero los primeros trabajos que centraron parte de su atención en la jota navarra, aunque con un perfil más divulgativo que propiamente científico, fueron las obras

costumbristas del escritor y folklorista tudelano José María Iribarren, editadas por primera vez en la década de 1940 y reeditadas varias veces en las décadas posteriores. Iribarren había sido secretario particular del general Emilio Mola durante la Guerra Civil, fue miembro de la Institución Príncipe de Viana desde su fundación en 1940 y presidió la sección de Folklore de dicha institución. La Institución Príncipe de Viana, por su parte, surgió como órgano cultural de la Diputación Foral de Navarra, y desde sus inicios se dedicó a la reconstrucción física de monumentos y ruinas, por un lado; y a la restauración de los objetos folclóricos, lo considerado verdaderamente *popular*, por otro, junto con el objetivo de presentar lo navarro como una manifestación específica de la cultura hispana (Feliú, 2017, pp. 84-85).

La Diputación Foral de Navarra fue, de hecho, la principal institución promotora de estudios sobre el folklore de Navarra durante la dictadura de Francisco Franco. De entre las obras divulgativas incluidas en la colección *Navarra. Temas de Cultura Popular*, varias tratan el tema de la jota navarra. Esta colección, iniciada en 1967, fue editada por la Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular de la Diputación Foral de Navarra, bajo la dirección de Jaime del Burgo, destacado político carlista afín al régimen. Por lo tanto, la visión que proyectan sobre la jota navarra es en ocasiones de escasa objetividad, de manera que la jota se pone al servicio de la propaganda del navarrismo, con objetivos ideológicos. El sociólogo Ricardo Feliú, que ha estudiado el navarrismo y la creación de una cultura popular por su parte, opina sobre la mencionada colección que “lejos de recoger manifestaciones de la cultura popular, en realidad era una representación de lo popular desde una mirada urbana y clasista” (Feliú, 2017, p. 114). El autor de la mayoría de las obras de esta colección referidas a la jota navarra fue el sacerdote jesuita Valeriano Ordóñez, quien cuenta además con otros escritos sobre el tema. Resulta significativo que el principal referente de la investigación sobre la jota navarra sea una persona vinculada a la Iglesia, y el enfoque del que aborda sus estudios es una clara muestra de la visión que el navarrismo proyectaba en aquella época sobre el mundo rural, como se puede apreciar durante el desarrollo del trabajo. Por otra parte, la propia Institución Príncipe de Viana comenzó a publicar en el año 1969 la revista *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, en la que se comenzaron a abordar distintos temas concernientes a las ciencias sociales con una pretensión más académica. En esta revista se han publicado numerosos artículos que tratan o mencionan temas relacionados con la jota navarra, aunque ninguno de ellos tiene como objetivo realizar un trabajo completo sobre el tema.

Por otro lado, también resulta sorprendente que esta escasez de estudios sobre la jota navarra sea una tendencia que perdura en la actualidad. Aunque existen numerosos discos y colecciones de jotas, la investigación en torno al género musical, sobre los cambios que ha sufrido a lo largo de la historia y sobre sus características es muy escasa. Una de las pocas excepciones a este panorama es el libro-CD *Raimundo Lanás: esencia, carácter e identidad de la jota navarra* (2008), escrito por la periodista Carmen Castro, a partir de los dos cuadernos que Valeriano Ordóñez escribió sobre el famoso jotero Raimundo Lanás. Además de este libro, en la última década se han publicado otros dos libros sobre la jota navarra que abordan el estudio de esta expresión cultural desde un enfoque distinto al que presenta toda la literatura anterior sobre el tema. Se trata, por un lado, del ya mencionado *Jotas heréticas de Navarra* de Jose Mari Esparza, y

por otro lado, del libro *Los Pajes de Tafalla. Pioneros de la Jota Navarra* (2013) de Iñigo Aguerri, Jose Mari Esparza, Ingrid Kuschik, Raphael Parejo-Coudert y Julián Condón Urroz. Ambas monografías aportan una visión distinta a la *ortodoxa* sobre la jota navarra, indagando en su contexto social y sus características, más allá de lo definido por el navarrismo. En el segundo caso, además, se aborda el tema con una perspectiva científica hasta entonces infrecuente -o incluso inexistente- en el estudio de la jota navarra. En cuanto al análisis de los aspectos más propiamente musicales del mencionado género musical en Navarra, el panorama es, si cabe, más desolador. Sus rasgos específicos apenas han sido abordados científicamente en la literatura existente sobre el tema (Gembero, 2016, p. 276).

En lo que se refiere a las recopilaciones o cancioneros de jotas navarras publicadas desde mediados del siglo XX, presentan el inconveniente de haber omitido, intencionadamente o no, la inclusión de jotas que se salieran de la *ortodoxia* (Esparza, 2013, p. 19). Apenas hay constancia de la recopilación de algunas coplas sueltas antes de los trabajos del ya referido José María Iribarren, que se dedicó por primera vez a compilar letras de jotas, sin música. Tras él, ya en 1967 los tafalenses José Menéndez de Esteban y Pedro María Flamarique publicaron su *Colección de jotas navarras*, que incluía música notada, aunque había sido adaptada por el propio Menéndez de Esteban. Durante la década de 1970, el ya mencionado sacerdote Valeriano Ordóñez recogió numerosas letras de jotas y las publicó en sus obras de carácter divulgativo, además de incluir letras de su propia autoría. A partir de esta década se pueden encontrar distintas recopilaciones y colecciones de jotas, como las publicadas por el compositor navarro Manuel Huarte en 1997 y en 2004, además de otras que en ocasiones incluyen jotas de nueva creación, aunque no se indagará más en este asunto. Con este breve repaso se pretendía ilustrar lo tardía que ha sido la labor de recopilación de la jota navarra, además de constatar la carencia de una obra de recopilación sistemática de la música de la jota en Navarra realizada con un criterio puramente científico.

Se debe destacar, en cambio, que la historia de la grabación de la jota navarra es algo anterior a la de las recopilaciones. Las primeras grabaciones de las que se tiene constancia son los dos discos de pizarra de Los Pajes de Tafalla, grabados a finales de la década de 1920. Las siguientes grabaciones de las que disponemos, ya en la década de 1930, son las del jotero Raimundo Lanás, quien alcanzó una fama notable a nivel nacional e internacional y ejerció una gran influencia sobre los joteritos navarros que grabaron discos posteriormente. Tras él, y sobre todo a partir de la década de 1950, empezaron a proliferar varias grabaciones de jotas navarras por parte de distintas agrupaciones y joteritos, entre los que se pueden mencionar Juan Navarro, las Hermanas Flamarique, los Hermanos Anoz y Jesús Molviedro, además de muchos otros. También en la década de 1950, los etnomusicólogos Alan Lomax y Manuel García Matos grabaron algunas jotas en el marco de sus investigaciones de campo en Navarra. Disponemos, por tanto, de grabaciones sonoras de la jota navarra a partir de finales de la década de 1920, y estas comenzaron a proliferar sobre todo en la segunda mitad del siglo XX.

En esta línea, otra fuente interesante para el estudio de la jota navarra es el podcast titulado *Programa La Jota*, un programa creado en el año 1970, que sigue

emitiéndose en la actualidad y cuyo locutor ha sido desde los inicios del programa el tudelano Serafín Ramírez Gamen. Este programa se centra en reportajes, entrevistas y noticias sobre el género musical tal y como se ha desarrollado en Navarra. También resultan de interés algunos blogs que tratan temas relacionados con la historia y la actualidad de la jota navarra (Casanova, 2017-presente; Inda, 2013-presente; Urmeneta, 2010-presente). Por otra parte, el documental *La jota navarra, pasión por un canto* (2010) del director Giles Canert, realiza un recorrido histórico del género musical, aunque se centra en hacer un repaso de las distintas personalidades y agrupaciones que han destacado en el canto de la jota y apenas aporta nada nuevo al estudio histórico del género.

Como se puede observar, y se debe insistir en ello, la literatura científica y especializada sobre la jota navarra es muy escasa, más allá de recopilaciones y obras divulgativas realizadas desde una óptica *folklorista*, además de las notables excepciones que se han mencionado. En realidad, la escasez de bibliografía no es exclusiva del género jotero, sino que es extrapolable a toda la literatura de tradición oral de Navarra. En este sentido, el filólogo y experto en el patrimonio cultural inmaterial Alfredo Asiáin, en su artículo “Literatura de tradición oral en Navarra: balance y perspectivas” (2017), realiza un minucioso repaso del corpus de la literatura de tradición oral en este territorio, para concluir que “no existe una obra de conjunto sobre la literatura de tradición oral en Navarra, a pesar de la gran dispersión del corpus. Especialmente pocas son las referencias al ámbito de lengua castellana” (Asiáin, 2017, p. 217). Relacionado con este hecho, el autor afirma que la realidad lingüística de Navarra ha provocado asimetrías en lo que al estudio de la tradición oral de cada lengua se refiere, y añade que el hecho de que la investigación sobre la tradición oral en euskera haya sido mucho mayor que en el caso de la tradición oral en castellano ha provocado que “el corpus de literatura oral en castellano en Navarra esté pendiente de clasificar” (Asiáin, 2017, p. 210). Además, concluye que los estudios de la tradición oral en Navarra no han acostumbrado a utilizar métodos comparativos, por lo que, desafortunadamente, se han invisibilizado fenómenos muy interesantes.

Muestra del anterior diagnóstico es la inexistencia de un cancionero de referencia de la música tradicional de Navarra. A este respecto, los musicólogos Emilio Rey y Víctor Pliego, en un artículo titulado “La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años” (1991), presentan en torno a cien cancioneros publicados entre 1813 y 1913, y ninguno de ellos centra su actividad de recopilación en Navarra. En la misma línea, Enrique Cámara de Landa, en un capítulo de su referencial libro *Etnomusicología* (2016), incluye una cronología de investigaciones sobre música tradicional en España publicadas entre 1903 y 2002, de las cuales solo una indica en su título una referencia a Navarra. Se trata de *Danzas e indumentaria de Navarra: Merindad de Sangüesa* (1983), del folklorista navarro Francisco Arrarás Soto. Como se puede observar, ni siquiera se trata de una investigación que tome al conjunto del territorio navarro como referencia, sino que se centra en una sola merindad. Del mismo modo, se puede suponer que en algunas obras de carácter general sobre la música tradicional española se menciona la música tradicional navarra en algún momento, al igual que en las recopilaciones e investigaciones de música popular vasca, donde Navarra se estudia en tanto parte de Euskal Herria. No obstante, estas obras no constituyen un estudio completo de la música tradicional de Navarra, y en los casos en los que centran más su atención en este territorio,

se limitan al repertorio en euskera. La más reciente colección *Nafar Aire Zaharretan* (2013), del investigador navarro Txema Hidalgo, recopila cerca de 1500 canciones en euskera recogidas en Navarra por parte de distintos folkloristas desde el siglo XV hasta la Guerra Civil. En este caso se trata de un estudio centrado en Navarra, pero sigue limitándose al repertorio en euskera. Por lo tanto, tras este breve repaso, se ratifican las conclusiones de Asiáin sobre la carencia de un corpus de la literatura oral en castellano en Navarra. Esta afirmación se extiende a la carencia de un estudio de referencia sobre la música de tradición oral en castellano en el mencionado territorio.

La falta de una obra en conjunto sobre la literatura de tradición oral en Navarra motivó la creación del Archivo del patrimonio inmaterial de Navarra, cuyo proyecto se presentó en el año 2005, a iniciativa del propio Alfredo Asiáin. En su web (Archivo del patrimonio inmaterial de Navarra, s.f.)³ se puede leer que el propósito de este archivo es “colaborar en las acciones imprescindibles que define la UNESCO para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, en nuestro caso en el ámbito geográfico de Navarra y Baja Navarra: identificación y documentación; salvaguarda y conservación; promoción y difusión; y protección y revitalización”. En la actualidad, el archivo cuenta con varios miles de testimonios recopilados en distintas localidades de la geografía navarra, aunque los testimonios que mencionan la jota navarra, los cuales se han consultado para realizar este trabajo, no son muy abundantes. Es de suponer, no obstante, que si el archivo sigue desarrollando su labor de recopilación de testimonios, podrá ser de gran ayuda de cara a esclarecer muchos aspectos históricos y sociales de la jota navarra.

La jota de otros territorios también ha sido estudiada, en mayor o menor medida; pero sin duda la variedad que cuenta con más abundante bibliografía es la jota aragonesa, debido a la referencialidad que adquirió hace tiempo como expresión más típica de la cultura popular de Aragón. En este sentido, se pueden destacar obras como *El libro de la jota aragonesa* (1966) de Demetrio Galán y *La jota* (1986) de Andrés Cester, que se han utilizado para completar este trabajo, aunque como se ha puesto en evidencia existen muchísimas otras investigaciones sobre la jota aragonesa, algunas de ellas más referenciales que las mencionadas. Entre la bibliografía más reciente se puede mencionar, por ejemplo, el libro *Biografía de la jota aragonesa* (2013) de Javier Barreiro, aunque también en este caso existen numerosas obras además de la citada. Del mismo modo, la construcción simbólica de la jota aragonesa y su promoción por parte de ciertas élites también han sido estudiadas por diversos autores. Ejemplo de ello son los artículos “La jota: la construcción de un emblema nacional” (1995) de Josefina Roma y “Que no quiere ser francesa: estrofillas sobre la Guerra del Francés en los repertorios folklóricos de Aragón” (2015) de Carolina Ibor. Los aportes de estos libros y artículos se incluyen a lo largo del trabajo, de cara a ofrecer una perspectiva más amplia sobre el tema que ocupa al presente estudio.

En lo que se refiere a investigaciones musicológicas respecto a la jota desde una perspectiva global, la obra referencial a día de hoy es *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el re-*

3 Se puede consultar en el siguiente [Link](#)

peritorio tradicional español de la música popular (1995) del musicólogo Miguel Manzano. En ella, se desmontan una serie de tópicos acerca de la jota y se realiza un estudio comparativo sobre la base de una gran cantidad de material recopilado, de manera que supone un estudio completo -y pionero en este aspecto- sobre la jota de otros territorios, además de Aragón. En la citada obra, la jota navarra se analiza como un tipo particular de jota aragonesa (Manzano, 1995, pp. 361-391). En cualquier caso, es destacable que en este trabajo de Manzano no se muestra material musical recopilado en Navarra, seguramente porque el material recopilado en este territorio es muy tardío y porque no existe, como se ha explicado, una obra de referencia al respecto. Si se consulta el apartado de la bibliografía del citado libro, en el que se muestran recopilaciones y obras que incluyen transcripciones de melodías de jota, obras teóricas que contienen referencias sobre los aspectos musicales de la jota y documentos sonoros, resulta significativo el hecho de que aparecen obras relativas a la mayor parte de las Comunidades Autónomas que conforman el Estado español, incluso a la mayoría de las provincias. Sin embargo, no hay ninguna referencia concreta sobre Navarra, sobre la Comunidad Autónoma Vasca ni sobre Cataluña, aunque la presencia de la jota en esos territorios es una realidad constatada. Este hecho revela un vacío en la investigación que debería ser completada con el estudio sistemático de la jota en los mencionados territorios y su comparación con el resto de territorios. De todos modos, esta pretensión queda fuera del alcance del presente estudio.

Por otro lado, la bibliografía sobre la poesía de improvisación oral o el repentismo muestra desigualdades entre distintas expresiones culturales. Mientras que el bertsolarismo cuenta con una amplia bibliografía, desde tesis doctorales a libros y artículos en revistas científicas, e incluso un centro de documentación -*Xenpelar Dokumentazio Zentroa*- y una fundación que coordina las investigaciones que se realizan en su ámbito -*Mintzola Ahozko Lantegia*-, otras manifestaciones culturales que cuentan con un mayor o menor componente de improvisación no han sido tan estudiadas. Un ejemplo es el caso que concierne a este trabajo, ya que, si bien la improvisación de la jota en diversos contextos está documentada, como por ejemplo en las jotas de ronda o de acompañamiento del baile, no existe un estudio monográfico sobre el asunto. Retomando el tema del bertsolarismo, la principal asociación de promoción de dicha expresión cultural, *Bertsozale Elkartea*, organizó en 2003, en coordinación con algunas instituciones, unos encuentros bajo el título *Ahozko Inprobisazioa Munduan* [Improvisación Oral en el Mundo], en el que se reunieron estudiosos e improvisadores de distintas partes del mundo y se impartieron charlas y actuaciones sobre distintas expresiones de repentismo. Entre los artículos escritos que se editaron tras las jornadas, el referido a las jotas improvisadas en algunas comarcas meridionales de Cataluña, escrito por Carme Ferré bajo el título “Cantadors de l’Ebre” (2004), reviste especial interés para este trabajo, por la relación que guarda con el objeto de estudio de la investigación. A partir de estos encuentros se han organizado otros eventos similares de la mano de la fundación *Mintzola*, y fruto de ellos es el mapa realizado por dicha fundación, en el que se recogen expresiones culturales de improvisación oral de distintas partes del mundo⁴. En el mencionado mapa se incluye la *Jota de picadillo* en Aragón y Navarra, aunque apenas se profundiza en la caracterización de dicho término.

4 Véase: Kulturarte mapa. Munduko Kantu Inprobisatuaren datu-basea (s.f.). *Mintzola Ahozko Lantegia*. Recuperado el 28 de enero de 2020 [Link](#)

Siguiendo con la poesía de improvisación oral, el filólogo Maximiliano Trapero, en su artículo *La poesía improvisada y cantada en España* (2002), realiza un repaso de este tipo de expresiones culturales a nivel estatal, y en él no menciona la jota navarra. El autor afirma que el panorama de la poesía improvisada en España no ha sido muy estudiado, y algunas de sus manifestaciones aún no se conocen bien (Trapero, 2002, p. 7). A ello añade que, atendiendo a la repercusión social que tienen en la actualidad y a su grado de vitalidad, se pueden destacar las siguientes expresiones en España: el bertsolarismo en el País Vasco, el *trovo* en la región de Murcia y en las Alpujarras, el *glosat* en Baleares, la *regueifa* en Galicia y el *punto* cubano en Canarias. No resulta extraño que la jota no se mencione en este artículo, puesto que su carácter de improvisación apenas ha sido estudiado, y esta faceta no tiene una gran vitalidad actualmente.

Por último, en lo que se refiere a la bibliografía que ha servido para desarrollar el marco referencial de este trabajo, se han utilizado obras del ámbito de la sociología, de la historia, de los estudios culturales y de la etnomusicología. Los principales aportes teóricos provienen del intelectual galés Raymond Williams y de su teoría cultural (Williams, 2000); de los historiadores ingleses Eric Hobsbawm y Terence Ranger y su concepto de “tradición inventada” (Hobsbawm y Ranger, 1983); del etnomusicólogo Josep Martí y sus planteamientos sobre folklore y folklorismo (Martí, 1990, 1999); y de los trabajos sobre el navarrismo de autores como Ricardo Feliú e Iñaki Iriarte (Feliú, 2017; Iriarte, 1999) completados con los aportes de Silvia Fernández Viguera (1990, 1992), Fernando Mikelarena (2010) y Karlos Sánchez Ekiza (1989). De todos modos, conviene aclarar que el marco referencial no se reduce a los autores citados. Aquí se han mencionado los estudios más importantes y principales para el presente trabajo. En la parte dedicada a la metodología se amplía la aplicación de sus teorías al objeto de estudio de esta investigación.

Metodología y problemática de la investigación

La metodología utilizada para la realización de este trabajo ha constado de varias fases en las que se han empleado diferentes fuentes, herramientas y enfoques metodológicos. En lo que a las fuentes se refiere, estas han sido de distinta índole. En primer lugar, se realizó una extensa búsqueda de bibliografía en bases de datos -*Dialnet*, *Scopus*, *Teseo*, *Web of Science*- y en catálogos de bibliotecas, utilizando para ello palabras o conjuntos de palabras que guardarán relación con los temas del presente trabajo, como por ejemplo “jota navarra”, “improvisación jota”, “folklorismo y jota”, “copla y jota” o “navarrismo”. En segundo lugar, tras la selección de la bibliografía que pudiera servir para este trabajo, se procedió a la lectura y análisis de los distintos estudios en torno a la investigación propuesta. También se estableció contacto con el centro de documentación *Xenpelar* para la consulta de bibliografía relacionada con el objeto de este estudio, y se obtuvieron algunas referencias que se han utilizado para completar la investigación.

Al mismo tiempo, se emprendió una búsqueda de fuentes hemerográficas en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y en la base de datos del RIPM -*Répertoire international de la presse musicale*-, buscando del mismo modo palabras clave que permitieran recopilar lo que se ha escrito acerca del objeto de estudio de este trabajo, recurriendo tanto a fuentes en prensa general como especializada. Algunos datos extraídos de esta búsqueda se presentan a

lo largo del trabajo, pero es importante recalcar que la búsqueda hemerográfica realizada ha sido superficial, puesto que una investigación profunda en este ámbito requeriría de un tiempo y unos medios con los que no se cuenta, por lo cual queda fuera de la pretensión de este estudio. El material hemerográfico encontrado se ha utilizado para completar y justificar algunas de las explicaciones.

Por otra parte, los estudios y esquemas teóricos que más definieron las pautas de análisis para comprender la apropiación y resignificación de la jota navarra por parte del navarrismo fueron proporcionados por diversos autores ya mencionados en el apartado dedicado al estado de la cuestión. Con el fin de entender las prácticas y discursos que el navarrismo promovió en torno a la jota navarra, resulta de gran utilidad el concepto de “tradición selectiva”, tal y como lo define el intelectual galés Raymond Williams en el marco de su teoría cultural (Williams, 2000, pp. 93-164). Otras nociones del marco teórico que propone este autor, como lo *dominante*, lo *residual* y lo *emergente*, también han servido de base metodológica para esta investigación. Un concepto muy interesante de cara a comprender los mencionados discursos y prácticas y que complementa el marco conceptual de Williams es el de “tradición inventada”, popularizado por Eric Hobsbawm y Terence Ranger (Hobsbawm y Ranger, 1983).

En el campo de la etnomusicología han sido de vital importancia los enfoques teóricos aportados por Josep Martí. Las ideas de “entramado cultural” y “procesos de transculturación” (Martí, 2004) permiten desarrollar una perspectiva más amplia que la que se deriva del binomio sociedad-cultura. En cuanto a los trabajos sobre el folklore y el folklorismo de este autor (Martí, 1990, 1999), resultan también de gran utilidad para entender las dinámicas de promoción de distintas expresiones culturales y las consecuencias de estas dinámicas en los aspectos *formales* -ligados a las características más propiamente musicales-, *semánticos* -ligados a la connotación ideológica e identitaria- y *funcionales* -ligados a los usos y funciones- de esas expresiones. Además, el análisis de las características y el desarrollo histórico del navarrismo, realizado, entre otros autores, por Ricardo Feliú e Iñaki Iriarte, ha servido para conceptualizar esta ideología política y su influencia en la sociedad navarra y los procesos culturales que en ella se dan (Feliú, 2017; Iriarte, 1999). En relación con el navarrismo, también han resultado de gran ayuda los aportes de Silvia Fernández Viguera en torno a la ideología del *Diario de Navarra* (Fernández Viguera, 1990, 1992), el trabajo de Fernando Mikelarena sobre la importancia de la Diputación Foral de Navarra en la sociedad navarra (Mikelarena, 2010) y un artículo de Karlos Sánchez Ekiza en el que recoge dos polémicas protagonizadas por el *Diario de Navarra* en relación a la música vasca, el chistu, la gaita y la jota (Sanchez Ekiza, 1989). En el último apartado de este trabajo -el referido a la influencia del navarrismo sobre la jota navarra- se ha llevado a cabo una traslación metodológica de los aportes de estos estudiosos, de manera que sus marcos conceptuales y sus esquemas teóricos se han aplicado específicamente al estudio de la jota navarra, a los discursos y prácticas promovidos desde el navarrismo con respecto a ella y a las transformaciones que la jota ha sufrido.

Tras la aplicación de los enfoques analíticos y metodológicos anteriores, se procedió a seleccionar distintas obras sobre la jota navarra que se pudieran considerar promovidas desde el navarrismo o su ámbito de influencia; esto es, desde instituciones, movimientos o tendencias en las que las posturas navarristas

tienen una presencia identificable. Dichas obras se han sometido a análisis con el objetivo de comprender el discurso del navarrismo en torno a este tema y su influencia en el devenir de la jota navarra. De todos modos, por factores externos al presente trabajo⁵, no ha sido posible acceder a la totalidad de las fuentes que se habían localizado para desarrollar esta labor. Entre las obras cuyo estudio no se ha podido emprender de forma satisfactoria se encuentran algunas de las que componen la colección *Navarra. Temas de Cultura Popular* -publicadas desde el año 1967 en adelante-, los trabajos de Pedro María Flamarique y Julian C. Urroz sobre la jota navarra (Flamarique y Urroz, 1987a, 1987b) y el más reciente libro *Raimundo Lanas: esencia, carácter e identidad de la jota navarra* (2008) de Carmen Castro, escrito a partir de los apuntes de Valeriano Ordóñez. Estas referencias se han incluido en el apartado de la bibliografía del presente trabajo, aunque, como se ha dicho, apenas se han podido consultar. De todos modos, se debe aclarar que este hecho no ha supuesto un obstáculo de cara a alcanzar los objetivos propuestos para esta investigación, ya que se ha podido consultar un gran número de títulos que han permitido extraer conclusiones debidamente fundamentadas en relación a dichos objetivos.

Por otra parte, para suplir esta problemática, relativa a no haber podido consultar la totalidad de la bibliografía y fuentes primarias que se habían localizado y que reflejaban la influencia del navarrismo sobre la jota navarra, se decidió hacer una primera aproximación al estudio de los contenidos líricos de los certámenes de jota navarra. Además de ayudar a compensar dichas carencias, esta aproximación sirve de apoyo para otras evidencias que se exponen a lo largo del trabajo. En cualquier caso, conviene aclarar que para extraer conclusiones generalizables, esta cuestión se debe estudiar de forma sistemática y profunda, y que en el caso de este estudio solo se ha pretendido realizar un acercamiento superficial al citado fenómeno, con el fin de apoyar o contrastar las argumentaciones que se presentan a lo largo del trabajo. Para ello se han estudiado las letras de las jotas que se cantaron en un certamen de jotas referencial en Navarra y celebrado en fechas recientes (Navarra Televisión, 2019).

Mientras se avanzaba con la lectura y la redacción, se realizó una visita al Archivo General de Navarra con el fin de buscar otras posibles fuentes que pudieran aportar luces a la investigación. La consulta de estos fondos, con la ayuda de la encargada de AMAEN -Archivo de la Música y de las Artes Escénicas de Navarra-, no fue demasiado fructífera en cuanto a obtención de información, en parte porque se descartó la búsqueda de pleitos judiciales que mencionasen las jotas o las coplas, debido a la monumental labor de investigación que ello requiere. De todos modos, se obtuvieron dos documentos inéditos del compositor tudelano Tomás Asiáin, cuyos aportes se presentan en esta investigación.

Otro aspecto metodológico importante fue el uso de la entrevista. En el ámbito del trabajo de campo se realizó una entrevista a José Mari Esparza, quien además de ser un estudioso de referencia de la jota navarra, se convirtió en el principal informante de esta investigación. Al principio de la investigación se estableció un primer contacto con él mediante una reunión concertada, y en abril de 2020, a causa de la situación sobrevenida en relación a la enfermedad

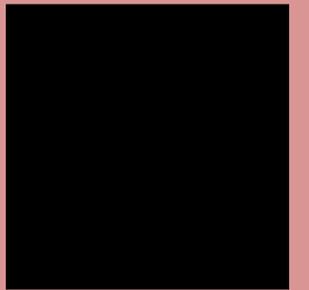
⁵ La situación generada a raíz de la enfermedad COVID-19 y el consiguiente cierre de archivos y bibliotecas durante unos meses ha hecho imposible la consulta de algunos títulos que podían haber ayudado a completar más este trabajo.

COVID-19, la entrevista continuó a distancia con preguntas hechas mediante correo electrónico, a las cuales el entrevistado contestó por escrito. De esta forma, ha sido posible obtener información de primera mano por parte de un informante que domina la materia. Los aportes de esta entrevista se han incorporado durante el desarrollo de la investigación para confirmar o confrontar ideas, y se citan como comunicación personal (J. M. Esparza, comunicación personal, 28 de abril de 2020), ya que, por motivos de extensión, se ha optado por no incluir la entrevista como apéndice del trabajo.

Por otra parte, en lo referido a las fuentes discográficas, surgió una problemática específica. Partiendo del diario de Alan Lomax, se valoró que resultaría de interés para el trabajo localizar una de las grabaciones de jota que se citaba en él (Lomax, 1952, p. 32). Esta búsqueda en la página web del Archivo de Alan Lomax, donde se encuentran las grabaciones que este realizó (Association for Cultural Equity, s.f.), fue infructuosa. Por ello, se estableció contacto mediante correo electrónico con la asociación que se encarga de gestionar el mencionado archivo. Gracias a este contacto, la etnomusicóloga canadiense Judith R. Cohen, editora de la serie de grabaciones que Alan Lomax realizó en España, facilitó la localización en la web de la jota a la que se refiere el citado fragmento y aportó una información realmente interesante para esta investigación, que se expone en el apartado dedicado a los aspectos históricos de la jota navarra.

Finalmente, cabe destacar que el formato que se ha utilizado para realizar el trabajo ha sido el que establece la 7ª edición de las Normas APA, publicadas en el año 2019, de manera que las citas, referencias bibliográficas y demás elementos relacionados con el formato siguen estas normas. Para ello, este trabajo se ha basado sobre todo en una página web⁶ que explica los distintos apartados del manual de APA.

6 Véase: Sánchez, C. (s.f.). *Normas APA actualizadas (7ª edición)*. Recuperado el 16 de mayo de 2020 de [Link](#)



1. LA JOTA
COMO GÉNERO
MUSICAL

1. LA JOTA COMO GÉNERO MUSICAL

En este primer capítulo se pretende esclarecer el significado del concepto “jota” a partir de sus características, además de realizar un breve repaso de su historia y las funciones y usos que se le han atribuido. Aunque no responde directamente a los objetivos propuestos para este trabajo, resulta indispensable establecer un marco conceptual e histórico apropiado para posteriormente abordar desde ahí el estudio de la jota navarra, objeto de la presente investigación.

1.1. Características generales de la jota como género musical

En primer lugar, conviene aclarar a qué se hace referencia cuando se utiliza la palabra “jota”, de cara a evitar confusiones. Miguel Manzano (1995), en el apartado de las conclusiones de su extensa investigación, explica que “la palabra *jota*, de origen incierto y etimología dudosa . . . se emplea siempre para designar un baile cuyas características musicales son idénticas en los rasgos que lo definen en su aspecto musical” (p. 438). ¿Y cuáles son estas características? El mismo autor afirma que “la forma más simple de tonada y de baile denominada jota es un ritmo ternario de agrupación binaria y de aire rápido compuesto sobre la base literaria de una cuarteta octosilábica” (Manzano, 1995, p. 438). Sobre esta fórmula, con el paso del tiempo se irían añadiendo distintos elementos en cada lugar donde se practicaba. En resumen, el término “jota” se emplea para referirse a un determinado género de baile acompañado por un canto y/o una melodía instrumental, con ciertos rasgos que lo definen, así como para designar a cada uno de los tres elementos por separado: el baile⁷, el canto y la melodía instrumental.

Por lo tanto, aunque la jota presenta una enorme variedad tanto funcional como formal, tiene unas características comunes que permiten delimitarla como *género musical*⁸. Para ello, en primer lugar se debe aclarar qué se entiende por género musical, ya que este concepto puede resultar problemático. En un in-

7 Según Esses (1992), en castellano tradicionalmente se ha establecido una distinción entre los términos “danza” y “baile”. Mientras el primero se ha usado para designar los bailes más estilizados, ligados al mundo aristocrático; el segundo hace referencia a aquellos con un carácter más libre, asociados con las clases populares, así como con los géneros del teatro popular español (pp. 345-348). En el caso de la jota, aunque esta distinción pueda resultar un tanto ambigua, la segunda acepción resulta más adecuada, por lo que en adelante se utilizará el término “baile”.

8 Conviene aclarar que, de aquí en adelante, cuando se utiliza el concepto “jota” se hace referencia a los elementos musicales y literarios de la jota y en especial a la jota cantada, con acompañamiento melódico-armónico o sin él, a no ser que se indique lo contrario. El baile de la jota y el análisis de sus elementos coreográficos merecen un estudio aparte, por lo que no se abordan en este trabajo.

tento por delimitar dicho término, López Cano (2004) recalca la importancia de la *categorización cognitiva* y define el género musical, a grandes rasgos, como “una *clase* de diferentes *objetos musicales* reunidos en una sola categoría cognitiva” (p. 4). A ello añade:

. . . para que una música pertenezca a una clase o género, requiere, en principio que alguno de sus múltiples rasgos ostente una similitud o “parentesco de familia” con las propiedades de los demás miembros de esa clase o con uno privilegiado que se considera como prototipo. Estas propiedades compartidas nos permiten realizar ciertos procedimientos de abstracción y generalización. De este modo, podemos ver en esta pluralidad de situaciones un todo más o menos orgánico y unificado. (López Cano, 2004, pp. 5-6)

Partiendo de esta base, se puede afirmar que existen ciertos elementos o características que permiten categorizar distintos objetos musicales bajo el nombre de “jota”. Estas características son, como se ha explicado anteriormente, un ritmo ternario de agrupación binaria, un tempo rápido y el presentar una o varias cuartetas octosilábicas -coplas- cantadas. Teniendo en cuenta estos rasgos, se puede concluir que el compás más adecuado para la transcripción de melodías de jota en la notación convencional es el de 6/8 (Manzano, 1995, p. 51). No obstante, la segunda característica que se ha mencionado merece una matización. En efecto, la característica del tempo rápido no se cumple en todas las variedades de la jota, y muestra de ello es la jota aragonesa denominada *de estilo, de parado, de circunstancias u ocasional* -o la jota navarra actual, similar a esta-, en la que la copla se interpreta con un tempo pausado. De todos modos, la aparición de esta variedad de la jota es bastante tardía -como se explica más adelante- y observando el resto de variedades se puede concluir que el *aire* es casi siempre ligero y que, mientras que el tempo más rápido sirve de base para la jota bailada, el menos rápido -casi nunca lento- aparece en las jotas cuando estas acompañan musicalmente otras funciones diferentes al baile, como por ejemplo en las *jotas de ronda*. Del mismo modo, existen jotas bailadas en las que no se canta ninguna copla, pero, en todo caso, el desarrollo melódico de la jota como forma musical se fundamenta sobre la cuarteta octosilábica, hasta el punto de que “la jota parece tomar cuerpo como forma musical a partir de la conjunción de la cuarteta octosilábica con una estructura melódica desarrollada en compases de ritmo binario compuesto” (Manzano, 1995, p. 223).

Además de los citados elementos comunes, las jotas presentan elementos musicales propios de cada lugar donde se cantan y bailan. De hecho, una de las principales razones por las cuales la variedad interna del género musical de la jota es tan abrumadora reside, precisamente, en que no es exclusiva de un ámbito geográfico determinado, sino que se canta y se baila en casi toda la península ibérica, e incluso fuera de ella. Su expansión geográfica se resume en el siguiente párrafo:

La práctica del baile y de la interpretación musical de la jota, sea vocal o instrumental, cruza las tierras peninsulares, desde el Sur hasta el Norte y desde Levante hasta la raya de Portugal. . . . En cuanto a la presencia de la jota en otros países, está bien documentada la práctica del baile y del canto en tierras de Portugal y en varios países de Hispanoamérica. (Manzano, 1995, p. 29)

Una de las consecuencias de esta expansión es la variedad estructural que presenta el género. Lejos de ser una forma musical ceñida a un esquema rígido,

aparece en los repertorios tradicionales de diversos lugares bajo estructuras musicales que difieren grandemente entre sí, aunque en lo que al ritmo y al tempo se refiere presenta bastante uniformidad. Manzano clasifica en 8 tipos las jotas según el esquema que presentan. Estos tipos, además, se dividen en *géneros vocales* -cantados sin acompañamiento melódico-armónico-, *géneros mixtos* -el canto presenta un acompañamiento instrumental melódico-armónico- y *géneros instrumentales* -se interpretan solo mediante instrumentos, sin canto-. He aquí la clasificación de Manzano (1995), que ordena los tipos de jotas desde los esquemas de desarrollo más simples hasta los más artificiosos (pp. 57-91):

Géneros vocales

Tipo I: Copla sola

Tipo II: Copla y *bordón*

Tipo III: Copla y estribillo corto

Tipo IV: Copla y estribillo normal

Tipo V: Copla normal y estribillo imbricado en la estrofa

Géneros mixtos

Tipo VI: Estribillo instrumental y copla vocal

Tipo VII: Estribillo instrumental en aire normal y coplas en ritmo lento

Tipo VIII: Preludios e interludios instrumentales y coplas y estribillo vocales

Géneros instrumentales⁹

La jota navarra, concretamente, en su forma actual más extendida presenta unas características que permiten situarla, sin lugar a dudas, dentro del Tipo VII de la clasificación de Manzano, aunque este tema se retoma más adelante, en el apartado dedicado a delimitar el concepto de “jota navarra”¹⁰.

1.2. Aspectos históricos de la jota

En este apartado se realiza un acercamiento general a la historia de la jota como género musical; es decir, se pretende indagar en lo que se conoce sobre el pasado y el desarrollo histórico de dicho género. Para ello, se parte de las primeras apariciones documentadas de la jota hasta llegar a la encumbración de una variedad específica de esta, la jota aragonesa, al ser usada como símbolo representativo de la *música nacional*, en el contexto de la construcción del Estado-nación de España. Esta base resulta útil para una mejor comprensión de la promoción interesada de la que posteriormente ha sido objeto la jota navarra.

1.2.1. Etimología y primeras apariciones documentadas

Para empezar, es importante subrayar que el conocimiento que se tiene sobre la jota anteriormente al siglo XIX es muy escaso, ya que, si bien durante el siglo XVIII aparecen referencias escritas sobre ella con cierta frecuencia, fue durante el siglo XIX cuando la documentación sobre la jota empezó a aparecer con más regularidad, coincidiendo con el desarrollo de los nacionalismos eu-

9 El autor no menciona tipos de jota instrumental, puesto que afirma que “el repertorio instrumental de jota se deriva del vocal casi en su totalidad” (Manzano, 1995, p. 91), de lo cual se deduce que los géneros instrumentales de la jota son posteriores a los vocales.

10 Véase el apartado 2.1.

ropeos y la aparición de la figura del *folklorista*. Además, la jota aragonesa se popularizó sobre todo durante la segunda mitad de dicha centuria, como ocurrió con el flamenco (Barreiro, 2013, p. 14), ambos géneros representativos de lo que luego se ha venido a llamar “música nacional” o “música española”. En cuanto a la supuesta procedencia de los aspectos musicales de la jota, lo cierto es que, aunque diversos autores han propuesto teorías que tratan de aportar alguna explicación al respecto (Barreiro, 2013, pp. 28-30), estas no dejan de ser elucubraciones de ciertos estudiosos del tema, independientemente de que algunas tengan más fundamento que otras. Para comprender el estado de la cuestión relativo a este asunto, las siguientes palabras de Andrés Cester (1986) resultan clarificadoras, aunque fueran escritas hace varias décadas:

. . . mucho se ha dicho y escrito sobre el origen de la Jota; eminentes musicólogos, tratadistas, folkloristas e historiadores . . . la han estudiado. Sin embargo, nada en concreto sobre el origen de la Jota puede afirmarse hasta el momento, dado que todos estos estudios no han pasado de ser meras hipótesis. (p. 13)

En realidad cabría preguntarse si hablar sobre el origen de uno u otro género de música tradicional tiene sentido, puesto que no es posible saber a ciencia cierta dónde, cuándo y cómo surgió un fenómeno cultural de cierta antigüedad. Aun cuando existe documentación histórica sobre ese fenómeno cultural, lo más correcto sería hablar de *primeras apariciones documentadas*, *primeras referencias escritas* o *indicios* relacionados con ese fenómeno, y no de un supuesto origen. En todo caso se podrá hablar del origen de manifestaciones culturales recientes cuyo surgimiento se encuentra perfectamente documentado, pero este no es el caso de la jota. En las siguientes líneas no se pretende mostrar todas las teorías que se han escrito acerca de este supuesto *origen* de la jota, sino que se presentan algunas de las hipótesis con mayor aceptación respecto al tema y algunos datos históricos que permiten realizar un acercamiento a la cuestión.

La propia etimología del término “jota” ha sido objeto de discusión por parte de diversos autores. Una de las hipótesis con más aceptación es que la palabra “jota” viene de *sotar*, que a su vez proviene del latín *saltare* [bailar]. Esta hipótesis fue ampliamente documentada por el escritor aragonés Gregorio García-Arista (Galán, 1966, p. 77; Barreiro, 2013, p. 27). De este modo, “jota”, en origen, significaría “baile”, si bien por extensión terminaría designando al propio baile, a la forma de cantar la copla y a la melodía. Miguel Manzano (1995) también se inclina por esta hipótesis, aunque sin atreverse a confirmarla (pp. 449-451). Otra hipótesis sobre la etimología del vocablo, planteada por el musicólogo valenciano Julián Ribera, sostiene que proviene del árabe *xatha*, que significa “danza” (D. Galán, 1966, p. 77; J. Barreiro, 2013, p. 27).

Independientemente de su etimología, la primera aparición documentada de la palabra “jota” con su forma actual corresponde a un manuscrito titulado *Cifras para Arpa*, procedente de Ávila y datado en torno a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Se trata de una recopilación de piezas en cifra para arpa realizada por el compositor castellano Sebastián Durón. De estas piezas, la del folio 25 se titula *La Jota* (Figura 1), mientras que la del folio 26 se titula *La Jotta* (Figura 2). Durante el siglo XVIII la palabra “jota” sigue apareciendo en distintos manuscritos (Galán, 1966, p. 78). Según Barreiro (2016), existe una música y baile al que se llama jota en el siglo XVIII, y a partir de 1750 aparecen abundantes piezas con la denominación de “jota” en obras teatrales populares

tales como sainetes, entremeses, zarzuelas y tonadillas; varias de ellas con un estribillo que dice “a la jota, jota...”. Crivillé i Bargalló (1983) señala que no hay rastro de la jota en la producción teatral hasta mediados del siglo XVIII, y que es en el año 1761 cuando aparece la primera cita de la jota como baile, en el sainete *La junta de los payos* del dramaturgo madrileño Ramón de la Cruz (p. 207).

Figura 1: Partitura de “La Jota”



Nota.

Adaptado de Cifras para arpa de fines del siglo XVII a principios del XVIII [Música notada], de Sebastián Durón, ca. 1700, Biblioteca Nacional de España Link. CC BY-NC-SA 4.0 (Imagen propiedad de la Biblioteca Nacional de España).

Figura 2: Partitura de “La Jotta”



Nota.

Adaptado de Cifras para arpa de fines del siglo XVII a principios del XVIII [Música notada], de Sebastián Durón, ca. 1700, Biblioteca Nacional de España Link. CC BY-NC-SA 4.0 (Imagen propiedad de la Biblioteca Nacional de España).

En cualquier caso, pese a lo que se ha explicado hasta ahora, conviene tener en cuenta que la aparición de la palabra “jota” no tiene por qué estar estrechamente ligada al desarrollo del género musical tal y como lo conocemos hoy. Sobre este asunto, valgan como advertencia estas palabras que el musicólogo Julián Ribera escribió al respecto:

En el estudio de materia musical hay que tomar algunas precauciones para evitar falsas rutas o caídas en el error. No debemos pensar que se establece relación indisoluble entre el nombre y la cosa denominada. Las palabras evolucionan en su sonido y en su significación, y las piezas musicales también varían; la misma melodía puede recibir, y recibe, nombres diferentes en distintas comarcas y aun en diversos tiempos, conforme a sus variadas aplicaciones y cambios. No hay que ceñirse, pues, para averiguar la vida de una pieza musical, al exclusivo rastro de su nombre, que puede ser eventual y pasajero, ni creer que nace en la fecha en que su nombre aparece en los documentos. (Ribera, como se citó en Galán, 1966, p. 78)

Dejando ahora a un lado el uso del término y centrando la atención en la forma musical jota, como se ha dicho anteriormente poco se sabe respecto al tema con anterioridad al siglo XIX. De todas formas, el hecho de que probablemente sea el género de música tradicional más extendido en la península ibérica parece indicar que la jota cuenta con varios siglos de cultivo común, necesarios para arraigar como práctica compartida en un espacio geográfico tan amplio (Barreiro, 2013, p. 27; Manzano, 1995, p. 439). Se han planteado teorías muy diversas acerca del baile y de la música de la jota, sugiriendo procedencias griegas, celtas, godas y árabes (Barreiro, 2013, p. 28), entre otras, pero todas ellas han sido refutadas por numerosos autores, debido a que carecen de fundamentos sólidos. Los parecidos con otros géneros musicales -como ocurre con el fandango- y las opiniones prefijadas de muchos estudiosos que han tratado este asunto son elementos que también han contribuido a las diversas confusiones y elucubraciones sobre el supuesto origen de la jota.

Llegados a este punto, conviene detenerse en uno de los tópicos más difundidos sobre la jota: la creencia de que la jota que se canta y baila en todos los lugares de la península proviene de la jota aragonesa. En este sentido, Manzano (1995) evidencia que sobre la jota aragonesa “a menudo se ha afirmado ser la madre y fuente de todas las jotas que en España se cantan y bailan” (p. 361), y que esta opinión se halla muy extendida. Según el mismo autor, por el contrario, las provincias del noroeste peninsular presentan características musicales que les confieren mayor antigüedad -la utilización de sistemas melódicos modales y el hecho de presentar unas estructuras más simples, por ejemplo-, mientras que lo que en la actualidad se conoce como jota aragonesa, que no es más que una variedad concreta de jota -vinculada con las características del Tipo VII de la clasificación de Manzano-, debió surgir durante la segunda mitad del siglo XIX, posiblemente a finales de siglo. Federico Olmeda y Felipe Pedrell ya habían apuntado en esa dirección anteriormente, y consideraron la jota aragonesa de creación reciente, en relación con la jota de otros lugares de la península ibérica (Barreiro, 2013, p. 28).

Barreiro coincide en señalar que la forma actual más difundida de la jota aragonesa es de creación reciente, y en esa afirmación también incluye a la jota navarra, si bien da a entender otras probables fechas de surgimiento. A este respecto, explica que “la jota aragonesa y la navarra tienen la misma raíz pero en la forma en que nos ha sido transmitida es muy difícil remontarse más allá del tránsito entre los siglos XVIII y XIX” (Barreiro, 2013, p. 72). Precisamente, este tipo de jota al que se refieren los mencionados autores, de surgimiento no muy alejado en el tiempo, es el que se va a tratar en las secciones de este trabajo dedicadas a la jota navarra, puesto que esta, tal y como la conocemos en la actualidad, presenta unas características similares a las de la jota aragonesa.

1.2.2. La construcción de la jota como símbolo nacional

La jota -y en especial la jota aragonesa- se popularizó enormemente durante el siglo XIX, hasta erigirse como género musical representativo de la música tradicional aragonesa en particular, y de la española en general. A este hecho contribuyeron diversos factores. Por un lado, se debe destacar la importancia simbólica que tuvieron los Sitios de Zaragoza (1808-1809) durante la Guerra de Independencia. Aunque ni siquiera esté documentado que se cantara la jota durante los Sitios (Barreiro, 2013, p. 113), los libros de historia y antologías clásicas coinciden en señalar que fue entonces cuando surgió la jota cantada en su forma actual, considerando que durante la resistencia frente al invasor esta se conformó y se expandió (Roma, 1995, p. 70). Algunos autores (Roma, 1995; Ibor, 2015) señalan que la época de la invención del *mito de la Guerra de Independencia*, que sirvió de base al nacionalismo español, coincide con la construcción y la consolidación de la jota como símbolo. Al mismo tiempo, este proceso de invención del mito intervino, según Ibor (2015), en la construcción de la *jota escénica*, entendida como “derivación estilizada y virtuosista surgida a partir de esa forma musical, instrumental, de baile y canto que es la jota, orientada a la exhibición sobre el escenario” (p. 124), ligada al ámbito urbano y a la enseñanza académica. De hecho, la mayoría de las coplas sobre la Guerra y Los Sitios que se conocen a través de la tradición oral y escrita parecen ser resultado de ese proceso posterior de invención del mito, incluida la famosa jota que dice así:

*La Virgen del Pilar dice
que no quiere ser francesa,
que quiere ser capitana
de la tropa aragonesa.*

Por otra parte, según Manzano (1995), la influencia de la jota en Aragón ha propiciado que muchos otros cantos tradicionales se hayan dejado de lado o se hayan olvidado. En la misma dirección, Roma (1995) señala que la identificación de la jota con el folklore aragonés “silenció otras manifestaciones autóctonas, que no se consideraron con la misma fuerza representativa e identificadora” (p. 71). A ello añade que, para cumplir con el contenido identitario ligado a la lucha anti napoleónica española, a la jota se le asignó un carácter “racial, masculino y patriótico”, y resume de este modo la influencia del nacionalismo español sobre la jota:

... la jota que se proyecta a partir del mito fundacional de la Guerra de Independencia se apoya en dos pilares. Esto es, potenciando, por una parte, la competitividad tradicional y por la otra, ejerciendo un control de la expresión folklórica, minimizando el componente contestatario mediante el establecimiento de un canon, de una ortodoxia, premiando la fidelidad con la gloria y marginando cualquier desvío. Ambas tendencias vienen desde arriba, de la autoridad competente, que completa así un discurso oficialista. (Roma, 1995, p. 74)

También Barreiro (2013) coincide en señalar que *la gesta de los Sitios*, junto con el auge del movimiento romántico, pudieron ser factores que contribuyeron al auge de *lo aragonés*, incluida la jota (p. 51). No obstante, según este autor, la primera noticia fidedigna sobre la jota aragonesa data de 1820, durante una visita a Zaragoza del rey de España Fernando VII y su esposa de entonces, Josefa Amalia de Sajonia, en la que una rondalla interpretó diversas jotas. Las

primeras documentaciones periodísticas que mencionan la jota aragonesa son de esa misma década, y en las décadas siguientes la presencia de la jota en funciones teatrales fue en aumento -este género cobró una especial relevancia en la zarzuela-. Siguiendo con otras palabras del mismo autor, “a partir del estreno de la zarzuela *La pradera del Canal* . . . el 11 de marzo de 1847, la jota se va a convertir en un componente habitual del género”(Barreiro, 2013, p. 48). Por otro lado, las primeras figuras conocidas de la jota aragonesa fueron surgiendo hacia mediados del siglo XIX, y el género se fue popularizando durante la segunda mitad de ese siglo.

Volviendo a la zarzuela, pues esta tuvo mucho que ver en la *nacionalización de la jota* (Barreiro, 2013, p. 63), se debe destacar que, aunque algo más tarde, la jota asociada a Navarra también se introdujo en el mencionado género teatral. Según Gembero (2016), “las jotas intercaladas en muchas zarzuelas servían para dar un toque casticista asociado a Aragón, Navarra o incluso a España en general” (p. 276). Ramón Barce, por su parte, se refiere del siguiente modo a este asunto:

La jota . . . se introdujo tempranamente en la zarzuela (ya aparece con todos sus rasgos típicos en *El molinero de Subiza*, 1870), como clímax épico, multitudinario y específicamente aragonés o navarro . . . pero que pasó luego a simbolizar lo español heroico en general, quizá respondiendo a un proceso psicológico que arranca sin duda de los sitios de Zaragoza durante la Guerra de la Independencia. (Barce, como se citó en Rosal, 2017, p. 97)

Esta construcción de la jota como símbolo en el siglo XIX coincide con la época de la *invención de la música española* (Carreras, 2018). Dicha invención se dio, a su vez, en el marco de la construcción del Estado-nación de España, proceso en el cual las artes y la música desempeñaron un importante papel, tanto vinculando la identidad nacional con el pasado como con la creación de nuevas obras percibidas como expresión de la nación. Durante este proceso, “la antigua *música nacional* de la Ilustración que podía utilizarse en una composición artística . . . para representar una ambientación o color local o simbolizar la inocencia de lo rústico, terminó integrándose . . . como parte de la nueva cultura nacional” (Carreras, 2018, p. 158). Por tanto, se deduce que este proceso de construcción artificial, en el que la selección de determinadas prácticas y la exclusión de otras terminaron configurando lo que se consideró *música española*, fue decisivo para la popularización de la jota aragonesa a nivel nacional.

Según Carreras (2018), una determinada música se considera *nacional* cuando es percibida como tal y sancionada por una élite, aunque esa adscripción nacional también puede surgir por comparación con otras culturas y naciones (p. 152). Para finales del siglo XIX, el discurso nacionalista acabó configurando un concepto de música vinculado a la *identidad nacional*, que en el caso de la música española “estaba ligado a la idea de una expresividad popular, propia e intransferible, encarnada en la música de compositores como Albéniz o Falla” (Carreras, 2018, p. 154). Es necesario comprender que el nacionalismo musical no solo se fundamentó en el interés por el folklore, sino también en construir, inspirándose en él, una expresión simbólica culta, con entidad propia y con la pretensión de representar al pueblo como nación. En el caso de la jota, es muestra de ello su uso en numerosas composiciones de música académica, desde zarzuelas hasta obras instrumentales de compositores prestigiosos, tan-

to españoles como de otros países, como por ejemplo Mikhail Glinka, Franz Liszt, Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla (Manzano, 1995, pp. 423-434).

En este proceso se puede identificar la influencia del *folklorismo* en su vertiente activa, tal y como lo define Josep Martí (1990), como práctica que implica una manipulación de los elementos culturales tradicionales con una intencionalidad concreta, sea esta estética, comercial, ideológica o recuperadora (p. 319). También resulta útil para comprender el mencionado proceso de la construcción simbólica de la jota el concepto de *tradición selectiva* propuesto por Raymond Williams (2000), que complementa los aportes de Martí, al centrar su atención en el aspecto deliberadamente selectivo que sirve de justificación para un orden establecido. De todos modos, los aportes de estos autores se explican más extensamente aplicados al estudio de la jota navarra, en el último apartado de este trabajo¹¹.

Volviendo al tema que se está tratando, el tipo de jota aragonesa que fue conformándose y expandiéndose durante el siglo XIX corresponde al Tipo VI de la clasificación anteriormente expuesta de Manzano¹². Se trata de un género mixto, vocal-instrumental, en el que un conjunto instrumental, cuya conformación varía según la época y el lugar, interpreta un estribillo al que se le van alternando las coplas cantadas, durante las cuales el conjunto instrumental ejecuta la base armónica y rítmica. En la mayoría de los casos, la armonía se caracteriza por la alternancia sucesiva de acordes de séptima de dominante y tónica, que le confieren su reconocible sonoridad a este tipo de jota. Esta variedad se encuentra ampliamente difundida por la península, y aunque fue en Aragón donde adquirió mayor notoriedad, no existen indicios que permitan afirmar que surgiera en ese territorio y posteriormente se expandiera a lo largo de la península. Por otro lado, este tipo de jotas ha dado lugar a diferentes modos de interpretación, y en consecuencia han surgido distintas clasificaciones por parte de los estudiosos, aunque muchas de las denominaciones que se incluyen en estas clasificaciones -jotas de ronda, regolvederas, de picadillo, bailaderas, etc.- son en realidad variantes que indican algunos matices de interpretación o de funcionalidad pero que se reducen a un patrón musical único, definido por el Tipo VI de la clasificación de Manzano (Manzano, 1995, p. 80).

En cualquier caso, la característica diferencial de la jota aragonesa actual en su forma más conocida es que, además de presentar los rasgos musicales del Tipo VI, el acompañamiento instrumental retarda el ritmo al final del estribillo, unos compases antes de que entre la voz, y la copla se canta a ritmo lento y a pleno pulmón, generalmente en una tesitura aguda y con un estilo melódico melismático cargado de adornos que sirven para mostrar el virtuosismo de la voz del solista que interpreta la copla. Este rasgo diferencial es el que caracteriza al Tipo VII de jota -siempre según la clasificación que propone Manzano-, conocido también como jota aragonesa de estilo, que en realidad no es más que una variante del Tipo VI. Otra característica de este tipo de jota es que “se ha estabilizado en un esquema de repetición entrelazada de los versos de la cuarteta que ha llegado a ser con el tiempo uno de sus rasgos definitorios: *babcd*da [énfasis agregado]” (Manzano, 1995, p. 390). No obstante, esta no es ni mucho

11 Véase el subapartado 3.2.2.

12 Véase el apartado 1.1.

menos la única fórmula existente de ordenar los versos¹³, aunque la arquetípica se ha impuesto sobre las demás. Cada verso de la copla se corresponde a una frase musical, y las frases musicales, a su vez, se suelen alternar entre las que se construyen sobre acordes de tónica y las que se construyen sobre acordes de dominante. Las mencionadas características son también aplicables a la forma más extendida de jota navarra. De hecho, en la actualidad este estilo de interpretación es característico de Aragón, Navarra y La Rioja.

Según Manzano (1995), este tipo de jota es de creación aragonesa, y sobre la base de los indicios disponibles se puede deducir que comenzó a practicarse no mucho antes de finales del siglo XIX, “llegando a ser el estilo más representativo de la jota de Aragón, como consecuencia de la profesionalización de los cantantes y de las rondallas acompañantes en todo tipo de actuaciones en teatros y festivales” (p. 379). Este estilo de interpretación de la jota es, por tanto, el único al que se le puede atribuir sobre una base fundamentada una procedencia aragonesa, y se debe desechar la teoría que afirma que la jota que se canta y baila en el resto de lugares de la península proviene de Aragón, si bien es cierto que la jota aragonesa de estilo ha adquirido una gran popularidad y ha sufrido una gran difusión desde, por lo menos, comienzos del siglo XX.

A modo de recapitulación, se puede concretar que la historia anterior al siglo XIX de la jota como género musical es bastante desconocida a día de hoy, aunque su presencia en prácticamente toda la península puede ser un indicio de varios siglos de antigüedad. Sin embargo, se puede afirmar que el estilo de interpretar la jota más popular en la actualidad, el característico de la jota aragonesa de estilo, es de creación moderna. Valgan como conclusión estas palabras de Manzano (1995):

. . . en Aragón ha surgido, aproximadamente desde la mitad del siglo XIX, una forma especialísima de cantar la jota en estilo adornado y a ritmo muy lento, y con un repertorio y ejecución también muy característicos de acompañamiento de rondalla. Esta especie de jota es la única que puede denominarse con toda propiedad *jota aragonesa*. (p. 441)

1.3. Aspectos funcionales de la jota

La jota, como género musical, tiene distintos usos y funciones sociales que varían según la época y el lugar. Según Manzano (1995), “las melodías llamadas jotas sirven casi siempre como soporte musical para un baile que recibe idéntica denominación, hasta el punto de que una misma palabra sirve para designar por separado el baile o la tonada que lo anima” (p. 393). Habría que ver hasta qué punto la primera afirmación se ajusta a la realidad actual, teniendo en cuenta que el citado libro se publicó en el año 1995, aunque es un hecho constatado que la función de acompañar al baile sigue vigente en los cantos y melodías de jota de diversos territorios, junto con otros usos que se explican a continuación.

Antes de comenzar a exponer estas funciones, conviene aclarar que muchos investigadores de la jota las han estudiado y clasificado anteriormente. Sin embargo, las clasificaciones de las variedades o tipos de jota que han hecho algunos de estos estudiosos resultan problemáticas, ya que mezclan criterios

13 Conviene tener en cuenta que hay otras muchas combinaciones de versos recopiladas, como *abccd*, *aabcca*, *abcdda*, *aabcdda*, etc.

diferentes entre sí, como la funcionalidad de la jota y sus aspectos musicales. Por ejemplo, el escritor y musicólogo Arcadio de Larrea en su trabajo *Preliminares del estudio de la jota aragonesa* (1947) distingue tres especies de jota en Aragón: “la *rondadera*, la *bailadera* y la *ocasional*” (de Larrea, como se citó en Manzano, 1995, p. 367). Aunque esta clasificación no es tan artificiosa como otras que se han propuesto, puede resultar confusa por mezclar aspectos musicales y funcionales. Según esta diferenciación, las jotas bailaderas tienen un tempo rápido, en las rondaderas es algo más lento -aunque no deja de ser rápido- y las ocasionales se interpretan en aire lento. No obstante, en el caso de las jotas de ronda¹⁴, estas no siempre se cantan con aire rápido, sino que pueden ser cantadas por un solista al estilo de la jota ocasional. Esta confusión surge porque el término “rondadera” está vinculado a la función de la jota como canto de ronda, aunque posteriormente “haya pasado a designar más bien un tipo de interpretación que la función que el término indica, ya desaparecida en los usos populares” (Manzano, 1995, p. 367).

Tras estas aclaraciones, es posible abordar con mayor precisión los usos más frecuentes que se han documentado sobre el canto de la jota, comenzando por la función de la jota como canto que anima al baile del mismo nombre. Tal y como apunta Manzano (1995) sobre la base de su investigación en las tierras del noroeste peninsular, en este tipo de jota, tradicionalmente, varias cantoras se turnaban para cantar coplas sin interrupción, en muchas ocasiones acompañándose con una pandereta, y a veces con otros instrumentos de percusión (pp. 234-246). Mientras tanto, las parejas bailaban. El mismo autor añade que casi todas las personas que interpretan estas jotas de estilo vocal son mujeres, mientras que en el canto de la jota acompañada por un conjunto instrumental se puede apreciar una presencia más igualada entre hombres y mujeres. En Navarra, el canto de la jota como acompañamiento de un baile no está documentado. De todos modos, este asunto se retoma más adelante.

Otra función destacable de la jota es la de canto de ronda. La ronda, sea entendida como serenata nocturna de los mozos por las calles del pueblo, o como momento de entretenimiento y expansión ambientado con música y canciones, ha sido un contexto en el que la forma musical jota ha tenido una gran presencia tradicionalmente (Manzano, 1995, p. 393). En este caso, la jota aparece acompañada por un conjunto instrumental, generalmente una rondalla, aunque la composición instrumental varía según la época y el lugar. Según Barreiro (2013), mientras que en la década de 1840 la presencia de la jota en las funciones teatrales iba en aumento, en Aragón las rondas seguían siendo “su manifestación más genuina” (p. 41). En muchas ocasiones, los hombres entonaban coplas de ronda con la intención de cortejar a las mujeres, y en otras, distintas cuadrillas de rondadores se intercambiaban coplas provocadoras, lo cual a veces desembocaba en peleas. Sobre estas jotas de reto, el mencionado autor añade:

Las frecuentes jotas de reto dieron ocasión a la denominación “regolvedera” – en la que el cantor se “revuelve”, replica al anterior – que también se aplica a una modalidad de baile, y al estilo “la fiera”, nombre que aludía tanto al arrojito de sus componentes como a la ferocidad comprometedora de sus cantas . . . (Barreiro, 2013, p. 87)

14 El término “jota de ronda” hace referencia a la función de la jota como canto que acompaña la ronda, independientemente de sus características musicales específicas. Muestra de ello es que se pueden encontrar jotas de ronda con una melodía rápida, al estilo de las jotas bailaderas, o con una melodía lenta, como las jotas de estilo.

Una variante particular de las jotas de reto es la conocida con el nombre de “jota de picadillo”, que Barreiro (2013) califica de “moderna” (p. 85), y en la que “a lo largo de la interpretación los cantantes se intercambian galanteos, bromas y calificaciones que a veces rozan el insulto, aunque sea con un matiz festivo” (Manzano, 1995, p. 44). En este tipo de jota suelen alternarse hombres y mujeres cantándose coplas entre sí. Según Manzano (1995), en ocasiones este tipo de jota genera un ambiente animado y participativo en el que “siempre hay espontáneos que deciden intervenir soltando una copla” (p. 246). Flamarique y Urroz (1967), por su parte, documentan “la Jota de «picadillo» entre los cantadores de las diferentes cuadrillas”, en la Tafalla de la primera mitad del siglo XX (p. 28).

Volviendo a la ronda, Melero y Solsona (s.f.) afirman, refiriéndose a la jota en Aragón, que “lo habitual fue siempre que salieran a rondar los hombres”, pero que también se conocen casos de mujeres que han interpretado jotas de ronda. Además de las rondas ocasionales, era típico que estas se realizaran en determinadas fiestas, “como las patronales, las de los quintos o las de Pascua, e incluso podía ser un único cantador el que rondara” (Barreiro, 2013, p. 87). En cuanto a Navarra, según Esparza (2013) “ya en el siglo XVI encontramos abundante documentación demostrativa de la existencia de rondas, aunque muy pocos datos concretos sobre letras y melodías” (p. 26). Las *coplas de ronda* provocaron numerosos bandos, prohibiciones y multas en distintas localidades a lo largo de los siglos. Esta manifestación cultural está documentada en distintos pueblos y valles de Navarra (Lapuente, 1972; Jimeno Jurío, 1974; San Martín, 1976; Macua, 2017). Aunque en la tradición de rondas que se conoce en Navarra los rondadores también eran casi siempre hombres, Jimeno Jurío (1974) explica que unas décadas atrás, en los carnavales de la localidad navarra de Cortes “algunas mozas iban de ronda, imitando los muchachos domingueros, cantando jotas y coplas por las calles y bajo los balcones y ventanas” (p. 278).

En relación con lo explicado, uno de los casos más significativos de la presencia de jotas de ronda en Navarra lo constituye la agrupación musical Los Pajes de Tafalla, quienes acompañaban muchas de las rondas de Tafalla y alrededores a finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Aguerri et al., 2013). Esta agrupación surgió alrededor del año 1885, y su núcleo lo formaban los hermanos Rosendo Catalán, Mamiliano Catalán y Carlos Catalán, además de otros músicos que pasaron por la agrupación. Normalmente formaban un quinteto, y los instrumentos que utilizaban eran “guitarras, bajo, bombardino, cornetín, que más tarde se sustituyó por la trompeta, clarinete y requinto, con los que acompañaban de manera singular sus voces cuando la ocasión llegaba” (Aguerri et al., 2013, p. 33). Solían animar los bailes y fiestas de Tafalla y de los pueblos de la comarca, además de actuar en otras localidades de Navarra e incluso fuera de ella cuando les contrataban a tal efecto, con un repertorio formado por melodías que estaban de moda en la época y con jotas de ronda y concierto que difundieron y popularizaron. Julián Condón Urroz hace el siguiente retrato de esa época: “la Tafalla despreocupada y popular, de animadas rondas y enconados desafíos jotereros entre cuadrillas de mozos y menos mozas” (Aguerri et al. 2013, p. 46).

Además de estas, se han documentado muchas otras funciones que cumple el canto de la jota, aunque aparecen con menos frecuencia que las dos funcio-

nes antes explicadas -acompañamiento del baile y canto de ronda-, como por ejemplo acompañar y ambientar el trabajo (Manzano, 1995, p. 396) o utilizarlas como propaganda política. Respecto a este último caso, Barreiro (2013) describe el siguiente ejemplo:

Durante la guerra [la guerra civil española] no hay más que repasar los periódicos de uno y otro bando para comprobar cómo coplas de jota se utilizaban como propaganda y todavía es posible acudir a testimonios orales vivos para confirmar que la jota era quizás el canto más popular en las trincheras de ambos bandos. Y, en ocasiones, los ocupantes de posiciones enfrentadas se retaban para cantarla alternativamente. (p. 16)

La pervivencia de los usos que se han explicado hasta ahora está documentada durante varias décadas en el canto de la jota de gran parte de la península ibérica. En cualquier caso, las enormes transformaciones acaecidas en el modo de producción y los consiguientes cambios en las formas de vida y costumbres de las comunidades humanas tradicionalmente portadoras de este género musical y de baile han contribuido a que, sobre todo desde la segunda mitad del siglo pasado, la prevalencia de estas funciones haya disminuido notablemente -hasta la práctica extinción de ellas, en muchos casos-. Simultáneamente, otros usos y contextos de la interpretación de la jota han ido en auge, como los conciertos, festivales y concursos. Un proceso muy a tener en cuenta en este sentido es el de la creciente urbanización de la sociedad y su otra cara de la moneda, la despoblación rural.

Junto con la progresiva desruralización de la sociedad, se debe tener en cuenta la influencia del folklorismo en las transformaciones formales, semánticas y funcionales que la jota ha sufrido, las cuales han posibilitado sus nuevos usos sociales según distintas finalidades. Ya se ha señalado la influencia de este fenómeno en la construcción simbólica de la jota aragonesa de la mano del nacionalismo español durante el siglo XIX¹⁵, pero es igualmente aplicable a otros lugares y épocas. La conversión de los objetos *folklóricos* en *folklorísticos*¹⁶ es un fenómeno que merece ser estudiado con detenimiento, y que en el caso de la jota ha traído consigo nuevos usos que en muchas ocasiones han precipitado la pérdida de la espontaneidad y la improvisación, características del género anteriormente. En los siguientes párrafos se exponen algunos ejemplos que fundamentan esta afirmación.

Por ejemplo, Federico Olmeda describió, a principios del siglo pasado, la forma en que las pandereteras animaban el baile popular de la jota en la provincia de Burgos. Un pasaje de esa descripción dice así:

La parte literaria la componen una serie de versos de los que a unos llaman *cantares* y a otros *estribillos*, sujetos todos ellos a un mismo metro. A cada estribillo le suelen aplicar también un sin fin [*sic*] de cantares cualesquiera, con tal que sean del mismo metro y *con frecuencia improvisan las cantoras sus cantares en el mismo momento* [énfasis agregado]. (Olmeda, 1903, p. 101)

La práctica de la jota como baile acompañado de un canto que lo anima ha perdido el significado que antaño tenía en muchas tierras, en las que era uno de

15 Véase el subapartado 1.2.2.

16 Martí (1990) establece una distinción entre los productos folklóricos y los folklorísticos por la continuidad que presentan los primeros en sus aspectos circunstanciales, en oposición a la discontinuidad de los segundos (p. 320).

los géneros más frecuentes de la fiesta popular (Manzano, 1995, p. 457). A la descripción realizada por Olmeda sobre el canto y el baile de la jota en su tierra, Manzano contrapuso a finales del siglo XX la realidad de ese fenómeno, tal y como él lo veía, en las provincias del noroeste de la península:

Lo que ahora queda por la mayor parte de las tierras del Noroeste peninsular está ya muy lejos de todo aquello. Esas interpretaciones-espectáculo que la gente contempla sentada en un teatro o auditorio, o alrededor de un tablado instalado al aire libre, se parecen un tanto a los objetos que se exponen en las vitrinas de un museo. Ni los cantores (si los hay) ni los danzantes están muy convencidos de algo que están haciendo sin espontaneidad. (Manzano, 1995, p. 234)

Las menciones a la improvisación de las coplas en el canto de la jota son muy frecuentes en muchos lugares, aunque esta práctica ahora parezca ser residual. En este sentido, otro ejemplo significativo lo constituye la práctica de la jota en la zona de la delta del Ebro, al sur de Cataluña, en la que se encuentran las comarcas del Bajo Ebro y el Montsiá. La jota de este lugar se conoce como “jota tortosina”, y en la tradición de su canto el cantador es acompañado por una rondalla formada por instrumentos musicales de viento y cuerda, que interpreta una melodía fija como estribillo. Cuando el cantador ya ha ideado su versada, improvisada al momento, alza la mano para indicar a la rondalla que pare la melodía y se dispone a cantar la estrofa (Ferré, 2003, pp. 42-43). Entre estrofa y estrofa la rondalla vuelve a interpretar el estribillo, y durante las estrofas solo realiza el acompañamiento. La estrofa constaba antiguamente de una cuarteta heptasilábica de rima asonante, construida sobre una melodía predeterminada con alternancia armónica de tónica y dominante, a ritmo ternario. En el siglo XX se añadió la estrofa de seis versos, repitiendo los dos últimos o añadiendo dos nuevos.

En la actualidad, no obstante, la forma de improvisar característica de la jota tortosina pervive con dificultad. Según Ferré (2003), quedan unos pocos ejecutantes y dos melodías compactas, pero lo verdaderamente irrecuperable es el contexto comunicativo en el que se daba la jota improvisada tortosina, como acto comunitario propio del ámbito rural (p. 43). Entre las décadas de 1920 y 1960 está documentada la presencia de rondas nocturnas donde se congregaban centenares de personas y duraban hasta entrada la mañana. Los improvisadores de estos eventos eran siempre hombres y solían dedicar las canciones a quien los contratara, e incluso mediaban en conflictos de carácter privado. La misma autora señala que no se conocen cantadoras de jota improvisada en esta expresión cultural, si bien tradicionalmente las mujeres han sido partícipes del canto de la jota en el campo y también del baile de la jota. Este hecho puede deberse a que estaban vetadas del ámbito de la taberna y de la noche, y las mujeres eran más bien el objeto de las rondas.

En Aragón y en Navarra también está documentada la improvisación de coplas de jota, en las rondas y en otros contextos. En el caso de Aragón¹⁷, numerosos extractos de noticias y de cuadernos de viajeros que visitaron el mencionado territorio durante el siglo XIX, en los cuales se hace mención de la jota de esa época, dan cuenta de esta práctica. En ellos se puede apreciar la importante presencia de la improvisación a la hora de cantar coplas, además de otras as-

17 La práctica de la improvisación en la jota navarra se analiza en el subapartado 2.3.2.

pectos circunstanciales ya perdidos, como los enfrentamientos entre cuadrillas de rondadores y las prohibiciones de estas rondas por parte de las autoridades (Barreiro, 2013, pp. 33-41). En la misma dirección, Melero y Solsona (s.f.) destacan la capacidad inventiva de los joteros en las rondas, y Roma (1995) afirma lo siguiente, refiriéndose a la improvisación de las coplas:

Si la jota se pudo utilizar en Los Sitios es porque ya existía con una larga tradición como medio de expresión de gran eficacia comunicadora que permitía crear coplas alusivas a la actualidad más inmediata con una técnica tradicional de canciones improvisadas que la gente conocía bien. (p. 70)

Por otra parte, ya se ha mencionado la utilización ideológica de la jota aragonesa durante el siglo XIX, pero se debe destacar también la influencia posterior del régimen franquista sobre este género musical. A este respecto, Barreiro (2013) explica que “fue a partir de 1940 cuando la carga política unida a la progresiva desruralización de la sociedad situaron a la jota en un lugar para algunos sospechoso” (p. 18), ya que el franquismo trató de someterla a control con pretensiones ideológicas y ello le imprimió a la jota una connotación ligada a valores reaccionarios. En opinión de Labajo (1993), fue desde comienzos del siglo XX cuando en España las prácticas locales y campesinas comenzaron gradualmente a desplazarse en favor del desarrollo de culturas *regionalistas* normalizadas, confeccionadas “desde la selección arbitraria de manifestaciones musicales procedentes de puntuales comarcas y valles de la región” (p. 1991). Se puede apreciar aquí un claro ejemplo de la influencia de la tradición selectiva a la hora de conformar estas culturas regionalistas. La misma autora, refiriéndose al periodo franquista, explica:

. . . tras la victoria de los ejércitos del general Franco sobre la IIª República, la nueva imagen preferida de España . . . concentra la atención sobre el pasado imperial de los siglos XVI y XVII . . . Los espectáculos de folklore pasan, entre tanto, a ofrecerse, siempre brillantemente publicitados, como la más sincera muestra de “tradición” musical del pueblo. (Labajo, 1993, p. 1990)

La conformación de dichas culturas regionalistas trajo consigo la tendencia de identificar determinadas expresiones culturales de carácter local con una región o un territorio más amplio, a la par que otras manifestaciones propias de una región quedaron fuera de lo que se consideraba como *folklore oficial* del lugar. Valgan como ejemplo ilustrativo de esta afirmación las siguientes palabras de Josep Bargalló (1992) sobre la jota tortosina:

En los años de la última dictadura corrían rumores más o menos ciertos de que algunos pueblos, desde el punto de vista administrativo, pasarían a formar parte de Aragón. Como la gente de estos lugares [las comarcas meridionales de Tarragona] se sentía muy catalana, no bailaban la jota por miedo a que los creyesen aragoneses, y cuando les preguntaban si en su pueblo era típico bailar jotas contestaban: «es una cosa pasada, ahora aquí bailamos la sardana, nosotros somos catalanes.». (p. 52)

Las consecuencias de estos procesos de *homologación* de los productos folklóricos cuando pasan a ser objetos del folklorismo son varias. En el caso de la jota de distintos lugares, tanto cantada como bailada, una de las consecuencias más evidentes es la tendencia a perseguir la *perfección técnica*, en muchos casos desconocida en la cultura tradicional (Martí, 1999, pp. 91-92). Este hecho ha traído consigo la profesionalización de la jota, de manera que una expresión cultural anteriormente practicada en comunidad ha pasado a ser, en numero-

esos casos, exclusiva de individuos y agrupaciones con una formación técnica considerable. Cester (1986) explica, refiriéndose a la jota aragonesa, que esta ha sufrido una constante evolución a partir de que la comunidad la empezara a valorar desde un punto de vista *costumbrista*, y destaca tres factores que han contribuido a este hecho: por un lado, la aparición del intérprete especialista como único vehículo de representación de la jota; por otro lado, la aparición de las primeras agrupaciones folklóricas de la jota; y por último, el Certamen Oficial de Jota (p. 19). En el mismo sentido, Manzano (1995) señala:

Aunque todo el mundo conozca en Aragón un repertorio más o menos amplio de jotas, sólo los cantores y conjuntos instrumentales profesionales o profesionalizados pueden representar con dignidad, sobre todo en los actos de exaltación de la jota o en los certámenes oficiales, un género que ha alcanzado cotas muy altas de especialización. (Manzano, 1995, p. 182)

Para referirse a la jota orientada a ser exhibida sobre el escenario, Ibor (2015) utiliza el término “jota escénica”, que ya se ha expuesto anteriormente en este trabajo¹⁸. Aunque en el caso de la jota aragonesa se puede hablar de esta realidad ya desde el siglo XIX, no cabe duda de que los cambios en los modos de vida y la influencia del folklorismo durante el siglo XX contribuyeron definitivamente a la primacía de la jota escénica sobre un tipo de jota más popular y espontánea, anteriormente presente en las comunidades que la practicaban. Consecuencia directa de ello es la pérdida del carácter improvisatorio que antaño era muy frecuente en las letras de las coplas de jota.

A modo de recapitulación de este apartado, se puede concluir que el canto de la jota como acompañamiento del baile y en la ronda -contextos donde esta expresión ha sido tradicionalmente documentada de forma amplia- ha ido perdiendo prevalencia en paralelo a las transformaciones sociales del siglo pasado y la progresiva profesionalización de la jota, hasta el punto de que en la actualidad las dos prácticas mencionadas apenas tienen presencia en gran parte de los lugares donde antes se practicaban. Por otra parte, ha quedado patente que las palabras de Maximiliano Trapero sobre el panorama de la poesía improvisada o el repentismo en el Estado español¹⁹ son ciertas. Esto es, el hecho de que el mencionado autor no incluya la jota entre las manifestaciones de repentismo con mayor grado de vitalidad del ámbito estatal (Trapero, 2002, p. 7) es lógico si se tiene en cuenta la escasa presencia de este tipo de prácticas en la jota actual. Es cierto también que la práctica del repentismo no ha sido debidamente estudiada, y la jota es un buen ejemplo de ello. Aunque existen varios testimonios y unos pocos estudios sobre la práctica de la jota improvisada en ciertas regiones, como es el caso de la jota tortosina, hace falta un estudio sistemático de esta realidad en su conjunto, analizando su papel y sus características en el pasado y realizando un diagnóstico de su grado de vitalidad actual, de cara a comprender mejor este fenómeno.

18 Véase el subapartado 1.2.2.

19 Véase el apartado de la Introducción dedicado al estado de la cuestión.



2.¿LA JOTA NAVARRA
O LA JOTA EN
NAVARRA?

2. ¿LA JOTA NAVARRA O LA JOTA EN NAVARRA?

El objetivo de este capítulo es tratar de definir y desarrollar distintos aspectos relacionados con la jota navarra, desde los rasgos que la caracterizan hasta los datos sobre su historia de los que se dispone, además de otros aspectos de interés, para desarrollar una perspectiva lo más amplia posible en torno al tema y de esta manera poder identificar las certezas y vacíos existentes en el estudio de este género musical. Para ello se ha dividido el capítulo en tres apartados. En el primero de ellos se pretende delimitar el concepto de “jota navarra”, en el segundo se explican los aspectos relacionados con la historia de dicho género en Navarra, y en el tercero se exponen otros aspectos de interés para un mejor conocimiento sobre esta práctica cultural.

2.1. Delimitación del concepto

¿A qué se hace referencia cuando se emplea el término “jota navarra”? En primer lugar, conviene aclarar que en Navarra, en la actualidad, se pueden encontrar jotas cantadas, jotas bailadas y jotas instrumentales en distintas partes del territorio, aunque, como se ha dicho, este trabajo centra su interés en la jota navarra como género musical cantado. De hecho, el concepto “jota navarra” suele hacer referencia casi siempre al canto de la jota, ya que esta expresión cultural ocupa un lugar de gran relevancia en el folklore oficial navarro. El baile de la jota, aunque se encuentra extendido prácticamente por toda Navarra (Gaiteros de Pamplona, 1981), no cuenta con la misma popularidad que el canto, y actualmente su práctica se encuentra reducida casi exclusivamente a grupos de danza que tratan de preservar dicho baile en las localidades donde esta expresión cultural cuenta con más referencialidad, como Cortes, Tudela, Estella y Ochagavía, por citar algunos ejemplos. En cuanto a la interpretación instrumental de la jota, casi siempre está ligada al canto o al baile. Si bien es cierto que existe la práctica de la jota como género puramente instrumental -en Navarra es común que las bandas de gaitas²⁰ interpreten jotas-, conviene recordar, como apunta Manzano, que el repertorio de la jota instrumental deriva casi en su totalidad del vocal y es posterior a él (Manzano, 1995, p. 91). Por tanto, el estudio de la jota bailada y la jota puramente instrumental queda fuera del ámbito de este trabajo.

20 Es preciso apuntar que la *gaita navarra* es un instrumento de doble lengüeta similar a la dulzaina, a diferencia de las gaitas que cuentan con un odre donde se almacena el aire.

Respecto a la jota navarra cantada, ya se ha explicado que su forma actual más extendida se corresponde al Tipo VII de la clasificación de Manzano²¹; esto es, se trata de una variedad de jota formada por un estribillo instrumental en aire normal y coplas en ritmo lento, similar en muchos aspectos a la jota aragonesa de estilo. De todos modos, en el extenso repertorio de las jotas navarras, transmitido de forma oral o a través de colecciones y grabaciones, también se pueden encontrar jotas cuyas características corresponden al Tipo VI o al Tipo VIII de la citada clasificación, es decir, estribillo instrumental y copla vocal -sin ralentizar el tempo-, o preludios e interludios instrumentales y coplas y estribillos vocales, respectivamente. En todo caso, se puede afirmar que en Navarra este género casi siempre aparece bajo una forma vocal-instrumental; como canto acompañado por uno o varios instrumentos. Los intérpretes son habitualmente solistas o dúos, aunque existen agrupaciones con más de dos cantantes, y tanto mujeres como hombres son partícipes de esta expresión cultural (Gembero, 2016, p. 277).

Sin embargo, pese a haber señalado la presencia de diferentes tipologías de jota en el repertorio navarro, se debe remarcar que por lo menos desde mediados del siglo XX el Tipo VII, más apto para el lucimiento de la voz, se ha ido imponiendo sobre el resto, hasta el punto de convertirse en la forma más representativa de la jota navarra cantada. Gembero (2016) constata que de las distintas tipologías de jota “la más arraigada hoy en la Zona Media y en la Ribera de Navarra se asemeja a la denominada «jota aragonesa de estilo»” (p. 276). Partiendo de esta base, es lícito plantearse qué es lo que diferencia a la jota navarra de la jota aragonesa en la actualidad, si es que se puede establecer una distinción clara entre estas dos variedades, y siguiendo este razonamiento se podría lanzar la pregunta que da título a este capítulo: ¿es adecuado hablar de la *jota navarra* como variedad de la jota con entidad propia, o sería más correcto hablar de *la jota en Navarra*? Respecto a esta cuestión, algunos estudiosos han considerado la jota navarra como parte de la jota aragonesa. El compositor y musicólogo alavés Dionisio Preciado (1969), por ejemplo, asume que la jota navarra procede de Aragón y en su libro sobre el folclore español solo la menciona brevemente dentro del capítulo dedicado al folclore aragonés. En la misma dirección, Manzano (1995) explica, en una nota al pie de página de un capítulo de su libro, que las apreciaciones del mencionado capítulo sobre la jota de Aragón “pueden aplicarse a la de Navarra, salvadas las leves diferencias de estilo, siempre accidentales, que distinguen a ambas. Son dos ramas de un mismo tronco” (p. 361). Según el mismo autor, el análisis comparativo entre la jota navarra y la jota aragonesa de estilo revela que son similares en cuanto a estructura y estilo, y añade:

Si bien podrían señalarse algunos rasgos por los que ambos tipos se diferencian, y que seguramente tienen gran importancia de diferencia de estilo en la opinión de los intérpretes, la verdad es que en el aspecto musical quedan reducidos a muy poco: un floreo más acusado en la parte vocal, y una mayor amplitud en los preludios y variaciones, que revelan una hechura más artificiosa, y a veces un tanto rebuscada, en el repertorio navarro. (Manzano, 1995, p. 46)

Por otra lado, Javier Barreiro (2013) afirma que la jota aragonesa y la jota navarra tienen la misma raíz (p. 72), y Josep Crivillé i Bargalló (1997) distingue

21 Véase el apartado 1.1.

entre la jota aragonesa y la jota navarra, apuntando que la segunda “presenta un estilo más melismático y libre respecto a la primera que se muestra con gran sobriedad” (p. 205). Gembero (2016), por su parte, señala que “una particularidad de la jota navarra -a diferencia de lo que ocurre con la jota aragonesa- es que normalmente no se baila cuando se canta, y viceversa” (p. 276). En efecto, en Aragón todavía se mantiene la costumbre de cantar jotas acompañando al baile homónimo, mientras que en Navarra el baile y el canto de la jota aparecen siempre por separado. A día de hoy no existe ningún estudio que analice las conexiones entre el canto y el baile de la jota en Navarra, por lo que se desconoce la presencia de esta práctica en el mencionado territorio. Sánchez Ekiza (2020) también se refiere al carácter *no bailado* de la jota navarra cantada, y añade que “la jota navarra, a diferencia de la aragonesa, utiliza también el modo menor, y se caracteriza por una mayor libertad rítmica, un mayor uso de los melismas y una diferente utilización formal de los instrumentos”, aunque no ahonda más en este asunto. Ordóñez (1981) también afirma que “la jota navarra no se ciñe solamente al modo mayor como la aragonesa. También el modo menor es patrimonio suyo, de gran creación y variedad” (p. 153). Flamarique y Urroz (1967), por el contrario, opinan que la jota navarra siempre se interpreta en modo mayor (p. 10).

Es necesario aclarar que muchas de las apreciaciones que se han realizado sobre las diferencias entre la jota navarra y la jota aragonesa parten de intuiciones y acercamientos superficiales al tema, y no de investigaciones realizadas en base a criterios científicos. Este hecho explicaría la falta de consenso entre distintos autores y las definiciones imprecisas que se han mostrado. Si bien es cierto que la mayor tendencia a realizar melismas y la separación entre canto y baile se pueden advertir en la jota navarra actual, esto no debe conducir a la errónea conclusión de que *siempre ha sido así*. De hecho, existen indicios que apuntan en el sentido opuesto. Aranburu (1989), en un estudio sobre el folklore del Valle de Arce, señala que la jota había sido el baile más popular durante todo el siglo XX en el mencionado valle, y que los informantes distinguían con precisión dos variantes de jota, una de las cuales era “la jota con parte lenta o *copla*” (p. 364). Si a una de las partes del baile de la jota se le denomina “copla”, es lícito pensar que en épocas anteriores posiblemente se cantaban jotas en esa parte del baile, aunque luego esa tradición se perdiera.

Otras de las afirmaciones que se han expuesto también se pueden poner en duda, como la supuesta exclusividad del modo menor en la jota navarra respecto a la aragonesa a la que aluden Sánchez Ekiza y Ordóñez, o la no presencia del modo menor a la que hacen referencia Flamarique y Urroz. Lo cierto es que existen ejemplos de jotas en modo menor tanto en el repertorio navarro²² como en el aragonés²³, aunque en los dos casos la inmensa mayoría de las jotas que se escuchan en certámenes, festivales y conciertos están en modo mayor. Un dato ilustrativo que puede servir para apoyar esta afirmación es el hecho de que durante el “XIII Certamen de Jotas Ciudad de Tudela - Premio Comunidad Foral de Navarra” (Navarra Televisión, 2019), celebrado el 24 de noviembre de 2019 en Tudela, ninguna de las coplas de jota que se cantaron fue en modo menor, si bien es cierto que algunos preludios instrumentales se interpretaron en dicho modo.

22 Véase, por ejemplo: Casanova, A. [Antonio Casanova]. (22 de febrero de 2020). *Los ojos de mi nena - Te quise más que a mi madre - Manuel de Pamplona* [Video].

23 Véase, por ejemplo: Albero, P. [Pascual Albero]. (23 de septiembre de 2014). *Si Mi Madre Fuera Mora* [Video].

Retomando la pregunta de si se puede considerar a la jota navarra como una variedad específica y diferenciada del resto de variedades de jota cantada, lo cierto es que, como ya se ha dicho, por el momento faltan estudios sistemáticos sobre el tema que permitan realizar afirmaciones contundentes, aunque sin duda existe una comunidad que percibe la jota navarra como propia y diferenciada, lo cual puede ser motivo suficiente para afirmar que es correcto el uso del concepto “jota navarra” para hacer referencia a una expresión cultural en concreto. Esto se halla relacionado con la *construcción simbólica de la realidad* (Martí, 1999, p. 87), en el sentido de que la propia acción selectiva y formadora del folklorismo ha ido formando y modificando el concepto de “jota navarra”, de manera que algunas de las características que hoy sirven para identificarla como expresión cultural propia del territorio navarro, sea su contenido lírico -una gran cantidad de letras hace referencia a Navarra- u otros rasgos diferenciales como el ya mencionado carácter marcadamente melismático, son frutos de esos procesos de *folklorización*. No por ello deben subestimarse estas características, en cuanto que forman parte de la realidad de la jota navarra actual, pero sin duda la influencia del folklorismo debe ser necesariamente tenida en cuenta en cualquier intento de delimitar lo que es la jota navarra. En el apartado sobre la influencia del navarrismo sobre la jota se trata más a fondo este asunto²⁴.

En resumen, se puede concluir que el término “jota navarra” hace referencia, a grandes rasgos, a la práctica de la jota cantada presente en Navarra, o en su defecto al baile homónimo con tradición en dicho territorio. Aunque sus características hayan sido cambiantes a lo largo de la historia y falten estudios concluyentes que hagan posible definirlos de manera certera, las propias prácticas y discursos que han rodeado a la jota navarra han ido configurando el significado que se le atribuye a día de hoy. Una de las pocas afirmaciones que se pueden realizar con total certeza es que el tipo de jota cantada más arraigada en amplias zonas del centro y sur de Navarra en la actualidad es semejante a la jota aragonesa de estilo -o lo que es lo mismo, al Tipo VII de la clasificación de Manzano-, que ya ha quedado definido en el anterior capítulo del trabajo²⁵. Valgan las siguientes palabras de Gembero como resumen ilustrativo de los rasgos musicales que caracterizan a la jota navarra:

La jota cantada, tal y como suele interpretarse hoy en Navarra, comienza por una breve introducción instrumental en *tempo* animado que expone con claridad los acordes de tónica y dominante de la pieza; sigue la parte vocal, en velocidad más reposada, que canta una cuarteta (o copla) de cuatro versos octosílabos de rima asonante en los pares. Cada verso equivale a una frase musical y algunos de los versos se repiten según un orden preciso, dando lugar a un conjunto de siete frases musicales, divididas en: entrada (un verso, generalmente el segundo de la copla), copla (cuatro versos) y vuelta (último y primer verso de la copla, en ese orden). (Gembero, 2016, p. 277)

2.2. Aspectos históricos de la jota navarra

Es muy poco lo que se conoce sobre la historia de la jota navarra, a excepción de su pasado más cercano, cuyo inicio se podría establecer en las primeras grabaciones de las que se tiene constancia, realizadas por Los Pajes de Tafalla a finales de la década de 1920, o en la popularización del género a partir de la aparición de la figura de Raimundo Lanás en la década de 1930. En

24 Véase el apartado 3.2.

25 Véase el capítulo 1.

este apartado, que se divide en dos subapartados, por un lado se exponen las teorías -muchas de ellas sin base científica- acerca de la procedencia de la jota en Navarra, y por otro lado se explican las evidencias que existen a día de hoy respecto a la historia de la jota navarra. Esta división tiene la finalidad de diferenciar lo que son elucubraciones sobre este asunto, que en ocasiones cuentan con una aceptación general pero que conviene poner en duda a falta de investigaciones concluyentes; y lo que en la actualidad se conoce sobre la historia de la jota en Navarra sobre la base de los datos disponibles. Este repaso de los distintos autores que han tratado el asunto puede resultar útil de cara a identificar las certezas y los vacíos en el estudio histórico de esta expresión cultural.

2.1.1. Teorías en torno a su procedencia

Respecto a la supuesta procedencia de la jota navarra, tradicionalmente se ha afirmado que este género fue importado desde Aragón a las tierras del sur de Navarra, probablemente durante la Guerra de Independencia (1808-1814), aunque no se tiene constancia de ninguna fuente de aquella época que sostenga tal afirmación. En la segunda mitad del siglo XIX, algunos autores navarros de orientación vasquista como Arturo Campión y Hermilio de Olóriz defendieron esta tesis y menospreciaron la jota por considerarla ajena a Navarra (Esparza, 2013, pp. 14-15). Campión escribió sobre ella lo siguiente: “esa jotica de Dios que se nos metió en Navarra durante la guerra de la Independencia y está haciendo añicos nuestros ancestrales silbos y atabales, inspiradores de las danzas guerreras, varoniles y ceremoniosas” (Campión, como se citó en Esparza, 2013, p. 14). Y concretando un poco más la cuestión de la procedencia de la jota, explicaba que “nos la trajeron los voluntarios navarros que habían peleado a las órdenes de Palafox” (Campión, como se citó en Iribarren, 2003, p. 142). Flamarique y Urroz (1967) mencionan la misma teoría (p. 8). Hermilio de Olóriz, por su parte, pensaba que “durante la Guerra de la Independencia, comenzó a introducirse en Navarra el canto de la jota, canto esencialmente aragonés, extraño a las costumbres y carácter de nuestros antepasados” (de Olóriz, 1910, p. 211).

En la misma dirección, el semanal *Napartarra: Jaun-Goikoa eta Lege-Zarra*, órgano del Partido Nacionalista Vasco en Navarra, en un breve artículo titulado “La fiesta de... la jota” y publicado el 8 de mayo de 1915 a raíz de que el Orfeón Pamplonés hubiera solicitado la plaza de toros de Pamplona para dar “la fiesta de la jota” en los sanfermines de aquel año, se expresó con las siguientes palabras:

La jota no es nabarra [sic]. . . . No hace más de 100 años desde que la jota llegó, desgraciadamente a esta tierra vasca. La jota se oyó en Nabarra por primera vez, a la terminación de la guerra con Francia y fue introducida por aragoneses. (Napartarra, como se citó en Nieva, 2012, p. 32)

El folklorista navarro José María Iribarren, al contrario que Campión y Olóriz, pone en valor la jota navarra, y afirma que a pesar de venir de Aragón, “Navarra supo dar a la jota un corte personalísimo, un tono triste, un aire más lento y sentimental” (Iribarren, 1943, p. 255). Por otro lado, este autor señala que “lo que parece comprobado es que en los Sitios de Zaragoza cuajó musicalmente y adquirió resonancia nacional” (Iribarren, 2003, p. 142), y continúa explicando que de los Sitios pasó a Navarra. No obstante, su opinión resulta un tanto ambigua, ya que acto seguido afirma que “a pesar de lo que Campión dice [se

refiere a la afirmación de que los voluntarios navarros que lucharon en la Guerra de Independencia importaron el género], la jota, como canto y como baile, no se conoció en la Ribera hasta el año 1870 aproximadamente” (Iribarren, 2003, p. 142). En la misma línea, distintas fuentes (Arrarás, 1971, p. 204; Estornés, B., s.f.; Iribarren, 2003, pp. 76-77) señalan que en Corella la jota se tocó por primera vez en torno al año 1867, y que de ahí vendría la siguiente copla:

*No salgas hijo a la calle
porque ha salido la fiera
y van cantando los mozos
la jota regolvedera²⁶.*

Volviendo a la teoría que sostiene que la jota fue introducida en Navarra durante la Guerra de Independencia, Olóriz cita que uno de los cantos de jota más antiguos de Navarra debió ser el siguiente:

*Salieron los miqueletes
de la Casa Colorada
y les hicieron volver
a bayoneta calada.
(de Olóriz, 1910, p. 210)*

Esta copla narra una batalla entre los *miqueletes* -era así como llamaban a los *renegados* que luchaban en el bando napoleónico- contra el bando aliado en 1812, cerca del convento de Capuchinos de Pamplona. Iribarren (1943), en cambio, advierte que probablemente más antigua es la siguiente jota (p. 257):

*Adiós puente de Tudela
por debajo pasa el Ebro
por encima los franceses
que van al degolladero.*

Esta copla, según Iribarren, hace referencia a la evacuación de Tudela por parte de las tropas de Napoleón en agosto de 1808. El autor tudelano añade que no conoce más coplas sobre la Guerra de Independencia, aunque “de la primera guerra carlista se conservan bastantes” (Iribarren, 1943, p. 257). De todos modos, no ofrece información sobre la música de ninguna de las coplas. Además, Iribarren no menciona la fuente de la copla citada, y la búsqueda hemerográfica tampoco aporta muchas luces en este sentido, puesto que las primeras fuentes que hacen referencia a dicha copla disponibles en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España son muy posteriores a la Guerra de Independencia. En la publicación del 6 de enero de 1867 del periódico madrileño *La España* (Fernández, 1867) se reproduce esa misma letra en una reseña teatral del drama en verso y en tres actos titulado *La jota aragonesa*, de Antonio Hurtado y Gaspar Núñez de Arce, estrenado en diciembre de 1866. Esta copla de jota forma parte de dicha obra teatral, y según el citado artículo la cantan los zaragozanos “cuando levantan por primera vez el sitio”. Otra publicación, en este caso del semanario barcelonés *La Ilustración Ibérica* y correspondiente al 2 de abril de

26 Estornés cita “regolvedera” y Arrarás e Iribarren, “revolvedera”. Se ha optado por reproducir la primera forma porque ya se ha mencionado anteriormente [véase el apartado 2.3.].

1887 (Vallejo, 1887), también reproduce la copla “Adiós, puente de Tudela”, y señala que era una jota cantada por los aragoneses mientras corrían a defender Zaragoza, al ver que el ejército francés corría hacia allí.

Como se puede apreciar, tanto el libro de Iribarren como las publicaciones hemerográficas mencionadas son fuentes considerablemente posteriores a la Guerra de Independencia, y además cada una ubica el canto de esta copla en contextos diferentes. Por tanto, cabe preguntarse si la copla pertenece a la época a la que hacen referencia las tres fuentes, o si bien es de creación posterior, como ocurre con muchas de las coplas que hacen referencia a la Guerra de Independencia y los Sitios de Zaragoza. En este sentido, anteriormente se ha señalado respecto a la jota aragonesa que el surgimiento de la forma actual de cantarla, ubicado por muchos autores en los mencionados acontecimientos históricos, no está suficientemente documentado, y que la importancia que se le da a este hecho es consecuencia de la creación del mito de la Guerra de Independencia y la construcción y consolidación de la jota aragonesa como símbolo nacional²⁷. Por extensión, conviene poner en cuestión la tesis que defiende la importación de la jota desde Aragón a Navarra durante el mencionado conflicto bélico.

Por otra parte, Esparza (2013) relaciona la jota navarra cantada con la más antigua tradición de cantar coplas -en ocasiones improvisadas- en Navarra, partiendo de que la forma poética que se utiliza en los dos casos es una cuarteta octosilábica (pp. 26-27). Según el propio autor, el verso o el contenido lírico muestra una evidente correspondencia con los antiguos romances, cuartetas o redondillas populares; todos ellos diferentes tipos de copla. Sobre esta base, Esparza afirma que, en Navarra, por lo menos a partir del siglo XIX la palabra “jota” comenzó a usarse para designar determinados estilos de cantar coplas. Al parecer, incluso desde mediados del siglo XVIII está documentada en Navarra la presencia del término “jota” (J. M. Esparza, comunicación personal, 28 de abril de 2020). Mientras que la tradición de cantar coplas populares está documentada desde épocas muy antiguas, en algún momento empezaría a usarse el término “jota” para cierto modo de cantarlas, lo cual implicaría una continuidad en esta tradición. Está por ver cuál es la conexión entre estas dos expresiones culturales a falta de investigaciones concluyentes sobre el tema, pero la presencia documentada de coplas en las rondas desde antaño y la más reciente tradición de las jotas de ronda muestran una relación que merece ser tomada en cuenta.

A modo de recapitulación, se puede afirmar que las primeras apariciones documentadas de la jota en Navarra no han sido suficientemente estudiadas, y que ciertas teorías sobre su procedencia parten de opiniones prefijadas que conviene poner en cuestión. En este sentido, se debería revisar la teoría que sostiene que la jota se importó a Navarra durante la Guerra de Independencia. Teniendo en cuenta que la importancia relativa de ese suceso histórico se ha puesto en duda en diversos estudios realizados sobre la jota aragonesa (Roma, 1995; Ibor, 2015), este tipo de estudios deberían extenderse a la jota navarra, ya que faltan fuentes fiables de aquella época que sostengan dicha tesis, y la influencia del nacionalismo español a la hora de magnificar esos sucesos puede ser el mo-

27 Véase el subapartado 1.2.2.

tivo por el que las citadas teorías hayan sido tradicionalmente aceptadas. Una profunda investigación hemerográfica y archivística podría aportar luces en esta dirección.

2.1.2. Evidencias sobre la presencia de la jota en Navarra

En las siguientes líneas se pretende explicar de forma cronológica aquello que se conoce sobre la historia de la jota en Navarra, a partir de las referencias disponibles en la actualidad y de las opiniones de distintos autores que han tratado esta cuestión. No obstante, se debe tener en cuenta, como se ha señalado en el anterior subapartado, que la historia más lejana de este género y su implantación en territorios de la actual Comunidad Foral de Navarra apenas han sido estudiadas, por lo que este subapartado solamente dispone de unos datos que pueden ayudar a realizar una primera aproximación al tema.

Según los Gaiteros de Pamplona (1981), para el primer tercio del siglo XIX se conoce la presencia de “músicas tituladas jotas” en el País Vasco y Navarra por algunas partituras de gaita (p. 38), y Sánchez Ekiza (2020) resalta como dato significativo que en el *Diccionario Trilingüe: Castellano, Bascuence y Latín* del sacerdote y escritor guipuzcoano Manuel Larramendi, publicado en 1745, aparecen los términos “fandango” y “contradanza” pero no la palabra “jota”, lo cual podría significar que la jota hubiera surgido posteriormente.

La Gran Enciclopedia de Navarra (1990a), por su parte, al hablar de la presencia de la jota en Navarra, señala como una de las primeras referencias el libro *Sketches of Scenery in the Basque Provinces of Spain* (1838), del cirujano inglés Henry Wilkinson. Este libro fue publicado a raíz de su visita a distintas zonas de las provincias de Álava y Guipúzcoa durante la primera guerra carlista (1833-1840). En ella se recogen algunos ejemplos musicales escritos para piano y en ocasiones para más instrumentos, y uno de ellos se titula *Fandango, Hota and Cachuca*. Se trata de una especie de popurrí para piano, sin letra, y el pasaje musical titulado “Hota”, a excepción de sus características rítmicas, no parece tener un gran parecido con lo que hoy en día identificamos como “jota”. Otra mención del término en el mismo libro, esta vez bajo la forma “jota”, se hace en la letra de una de las estrofas del tema titulado *La Manolla*, incluido en el mismo libro. Aunque no se haga referencia al autor, se trata de una letrilla creada por el poeta y dramaturgo Manuel Bretón de los Herreros con música del cantante de ópera italiano Estanislao Ronzi (Bretón, 1850), que Wilkinson reproduce sin apenas cambios.

Se debe aclarar, sin embargo, que Wilkinson no visitó Navarra a la hora de publicar este libro, si bien es cierto que uno de los temas que recopila se titula *National Hymn of Navarre*. Este autor inglés afirma sobre las “hotas” [sic] que, junto con los fandangos y los boleros, son especímenes de las melodías nacionales de España (Wilkinson, 1838, Prefacio, vii, párrafo 2). Se desconoce la forma en que Wilkinson recopiló este material musical (Beltrán y Cámara, 2002, p. 199). Anterior a esta referencia es una mención a la jota navarra que se hace en el ejemplar del periódico *Diario balear* publicado el 24 de noviembre de 1831 (El Roto. Romance, 1831), en un extenso romance titulado *El Roto*. Los primeros cuatro versos del mencionado romance dicen así:

*Chicas, y tú mi lucero,
atención, que en mi guitarra,
suena la jota navarra,
y canto como un gilguero [sic]*

Se trata de la primera referencia hemerográfica que incluye el término “jota navarra”, de entre las que se encuentran en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. En las décadas posteriores se pueden hallar unas pocas referencias sueltas más, aunque no es de interés para este trabajo profundizar más en ellas. Es a partir de la década de 1870 cuando el término “jota navarra” empieza a aparecer con más regularidad en la prensa, en paralelo con el auge de su presencia en las composiciones de autores de música académica. Estos hechos coinciden en el tiempo con las políticas culturales modernistas y regionalistas llevadas a cabo en la época de la Restauración borbónica (Cascudo, 2018).

En el subapartado dedicado a explicar la consolidación del género como símbolo nacional ya se ha mencionado la presencia de la jota en la zarzuela²⁸, aunque en un principio esta aparecía vinculada con Aragón. Faltan estudios específicos acerca de la utilización de la jota en la zarzuela para evocar *lo navarro*, pero esto parece empezar a suceder en torno a la mencionada década de 1870. Precisamente en el año 1870 se estrenó la exitosa zarzuela *El molinero de Subiza*, con texto del escritor andaluz Luis de Eguilaz y música del compositor extremeño Cristóbal Oudrid. Esta zarzuela, inspirada en la Navarra medieval, incluye una jota que fue particularmente popular en la época (Sánchez Ekiza, 1989, p. 112). Unos años antes, en 1867, se estrenó la zarzuela *Los caballeros de la tortuga*, con texto Eugenio Blasco y música de Joaquín Gaztambide. En ella, el compositor navarro incluyó una jota conocida como “Jota del ta y el te”.

Posteriormente, en 1878, el violinista y compositor Pablo Sarasate compuso *Danzas españolas op. 22: Romanza Andaluza y Jota Navarra* (Nagore, s.f.). Era la primera vez que el violinista navarro utilizaba ese término en una de sus composiciones, aunque durante su trayectoria profesional publicó más obras inspiradas en la jota navarra, como *Navarra. Dúo para dos violines y orquesta* (1888), *Jota de San Fermín* (1894), *Introduction et caprice-jota* (1899), *Jota de Pamplona* (1904) y *Jota de Pablo* (1906). En las últimas décadas del siglo XIX otros autores compusieron obras de distintos tipos que pretendían evocar la jota navarra de algún modo, desde jotas de piano y de concierto hasta piezas intercaladas en zarzuelas. De aquella época se pueden destacar compositores como Emilio Arrieta, Dámaso Zabalza, Apolinar Brull, Ruperto Chapí y Joaquín Larregla, entre otros. El compositor navarro Larregla fue, de hecho, autor de la famosa jota de concierto *¡Viva Navarra!* (1895) y la jota para banda y coro *Siempre p’alante* (1899), con texto del zaragozano Eusebio Blasco. En referencia a la letra de esta última jota, popular sobre todo por sus versos finales-”Si se hunde el mundo que se hunda / ¡Navarra siempre p’alante!”-, Iribarren (1943) afirmaba que “sus coplas [las de Eusebio Blasco] para la Jota del maestro Larregla resultan excesivamente farrucas y majetonas” (p. 268), y que esas coplas “resultan tan jactanciosas y petulantes que el propio Orfeón pamplonés sintió, más de una vez, reparo de cantarlas” (p. 255).

28 Véase el subapartado 1.2.2.

Siguiendo con el recorrido de la jota navarra en la música académica, en palabras de Gembero (2016) “la jota tuvo una importante proyección en la música culta. Numerosas colecciones pianísticas de salón incluían en el siglo XIX y a comienzos del XX jotas «navarras» o «aragonesas»” (p. 276). Desde comienzos del siglo XX varios autores de música académica también incluyeron la jota navarra en su obra, como Santos Laspiur, Emiliana Zubeldía, Silvanio Cervantes, Fernando Remacha, Manuel Turrillas e incluso Isaac Albéniz, que dejó inconclusa su jota pianística *Navarra*, a falta de unos compases que fueron terminados por su amigo Déodat de Severac. Por otra parte, como dato curioso en torno a la relación de figuras importantes de la música académica con la jota navarra, Flamarique y Urroz (1967) señalan que hay testimonios realizados por biógrafos del famoso tenor roncalés Julián Gayarre, nacido en 1844 en Roncal, que atestiguan que este solía cantar jotas (pp. 19-20).

El estudio de la presencia de la jota navarra en la música académica o *culta* podría ofrecer más pistas sobre la popularización de este género en Navarra y las influencias recíprocas entre la expresión cultural popular y las creaciones ligadas al ámbito académico. ¿Hasta qué punto fue transformada para adecuarse al horizonte de expectativas del público culto al que iba dirigido? ¿Qué características se entendió, por tanto, que debía tener una jota navarra en esta época y para este público? Estas y otras cuestiones relacionadas están aún pendientes de estudiar. De todos modos, se trata de un tema que va más allá alcance de este trabajo, y hasta ahora solo se ha pretendido ilustrar que desde la segunda mitad del siglo XIX la presencia de la jota navarra en la música académica es una realidad constatada. En cualquier caso, se debe tener en cuenta que este tipo de música no ha de mostrar necesariamente las características de lo que en aquella época se tenía por “jota navarra”, sino que los compositores, a partir de lo que conocen, realizan una creación nueva en la que esas características pueden quedar reflejadas en mayor o menor medida. En palabras de Aguerri (2013) -refiriéndose a la presencia de la jota en las obras de compositores como Sarasate, Falla, Albéniz y Glinka-, “son ejemplos aislados y estandarizados de lo que han escuchado al pueblo” (p. 94).

Como se ha podido observar en las anteriores líneas, las certezas sobre la presencia y el desarrollo de la jota navarra durante el siglo XIX son muy escasas. A falta de estudios centrados en sus primeras apariciones documentadas y su presencia en las composiciones musicales de carácter académico, una de las pocas conclusiones que se pueden extraer de este periodo es que la jota “se popularizó en el siglo XIX y alcanzó particular arraigo en Aragón y Navarra” (Gembero, 2016, p. 276). A partir de ahí todo son interrogantes hasta llegar a periodos que conocemos con más detalle, junto con la llegada de las primeras fuentes discográficas, grabadas por parte de joteros y etnomusicólogos. En las siguientes líneas se pretende explicar este asunto.

A caballo entre los siglos XIX y XX empiezan a popularizarse los primeros nombres de joteros que se conocen (Estornés, s.f.), y en esa época se sitúan, precisamente, Los Pajes de Tafalla, que grabaron los primeros discos de jota navarra de los que se tiene constancia (Aguerrí et al., 2013). Esta agrupación grabó tres discos de pizarra compuestos por un total de 17 jotas, y la grabación se realizó

en Zaragoza a finales de la década de 1920²⁹. De todos modos, conviene tener en cuenta que la grabación de estos tres discos se sitúa en el ocaso de su carrera musical, cuando Los Pajes de Tafalla ya estaban inactivos. Su momento de esplendor fue la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX, con una gran actividad musical sobre todo en localidades navarras y en especial en la comarca de Tafalla, aunque llegaron a ser solicitados incluso en Madrid. A partir de lo explicado, Aguerri deduce lo siguiente:

Gracias a esta grabación podemos saber cómo era la Jota, por tanto, no en el momento en que fue grabada, sino de muchos años atrás pudiendo afirmar entonces que así se cantaba la Jota en el último tercio del XIX en Tafalla y seguramente en las localidades vecinas, o así lo hacían Los Pajes . . . lo cual, es muy relevante a nivel musicológico ya que hay muy poca documentación, trabajo de campo o partituras escritas de la Jota a finales de siglo, y mucho menos documentos sonoros. (Aguerri et al., 2013, p. 93)

Se trata, por tanto, de jotas de ronda, más austeras en sus aspectos musicales que la forma más extendida de la jota navarra actual y sin la misma pretensión de lucimiento del cantante. En cuanto a su estructura, Aguerri explica que constan de “interludio instrumental y copla (Jota), de tal manera que se van sucediendo las distintas rondas que aquí están grabadas” (Aguerri et al., 2013, p. 95). A ello añade que, según la clasificación de Manzano, estas jotas pertenecerían al Tipo VI o al Tipo VII.

Conviene matizar que la propuesta de clasificación de este trabajo se decanta por el Tipo VI tal y como lo define Manzano, ya que, si bien es cierto que en las jotas de Los Pajes el tempo se ralentiza ligeramente en la copla, cuando Manzano caracteriza el Tipo VII está haciendo referencia a la jota aragonesa de estilo, afirmación que además extiende a la forma estandarizada de canto la jota navarra actual, en la que el ritmo de la copla es considerablemente más lento que en las grabaciones de Los Pajes de Tafalla. Asimismo, otras características que Manzano atribuye a este tipo de jota es que se canta “a todo pulmón y en tesitura alta” y que el virtuosismo del intérprete a la hora de realizar melismas y adornos juega un papel muy importante (Manzano, 1995, pp. 83-84). Estas características no se pueden apreciar en las jotas grabadas por Los Pajes de Tafalla, por lo que no hay razón suficiente para clasificarlas en el Tipo VII. En todo caso, teniendo en cuenta que el mencionado tipo de jotas no es más que una variante del Tipo VI, se podría considerar el definir las como jotas del *Tipo VI con ciertas características que tienden al Tipo VII*, pero desde luego salvando las distancias con la jota de estilo; cosa que, por otra parte, Aguerri apunta acertadamente en su libro (Aguerri et al. 2013, p. 103).

Antes de continuar con la discografía de la jota navarra, es preciso detenerse en un hito de la recopilación de la música de tradición oral en Navarra al que no se ha prestado la debida atención. En el *Cancionero Popular Vasco* del sacerdote, músico y filólogo Resurrección María Azkue, obra monumental publicada por primera vez entre los años 1921 y 1925 y que incluye alrededor de 1000 canciones recopiladas de la tradición oral eusquérica -además de una gran cantidad de variantes-, hay información realmente interesante sobre la presencia de la jota en el valle de Roncal a principios del siglo XX. Refiriéndose a su amigo e informante Mariano Mendigatxa, natural de Vidángoz, el autor explica que “oí un

29 No se conoce la fecha exacta de las grabaciones, aunque según el etnomusicólogo Raphaël Parejo-Coudert existen indicios que permiten afirmar de manera casi segura que los discos fueron grabados entre 1928 y 1930 (Aguerri et al., 2013, p. 117).

día a mi excelente colaborador Mendigatxa, que allí se avergonzaban de cantar canción que no fuese jota. En estos *exóticos aires* [énfasis agregado] aprendí de él hasta treinta y nueve coplas populares, de diversa inspiración aunque idéntico metro” (Azkue, 1990, p. 217). En otra ocasión afirma que “las treinta y nueve coplas populares que aprendí de mi fecundísimo colaborador roncalés me las cantó en aire de jota” (Azkue, 1931, p. 319). Todas las coplas a las que se refiere son en euskera –concretamente en dialecto roncalés–, aunque este tema se retoma más adelante³⁰. Por otro lado, es de destacar que Azkue solamente publicó la melodía de una de las coplas. De sus escritos se deduce que probablemente omitió la música del resto por no considerar la jota como *música vasca*. A continuación se muestra la partitura de la única copla cuya música Azkue decidió transcribir (Figura 3)

AITA TUN TUN (I)

Figura 3.

Partitura de Aita ttun ttun

Nota. Adaptado de *Particularidades del dialecto roncalés* [Música notada], de Resurrección María Azkue, 1931, Euskera (2-4).

Refiriéndose a esta jota, Azkue (1990) afirma que la versión transcrita se la cantó una mujer llamada Vicenta Mayo en Uztárroz, aunque anteriormente se la había enseñado el propio Mendigatxa, y sobre su música explica que “aunque en aire de jota, se parece por su tristeza a esas «soleares» andaluzas que cantan de cárceles y cementerios” (pp. 217-218). En efecto, por sus características musicales, es posible clasificar esta canción como *jota*³¹. El ritmo ternario y la indicación del tempo *-Allegro-* nos llevan a pensar que también podría haber sido transcrita en compás de 6/8, y la copla es una cuarteta octosilábica. Otras de sus características destacables son el contar con una especie de estribillo vocal y que la estrofa está en modo menor. De todos modos, al no disponer de ninguna grabación no es posible profundizar en la sonoridad de esta jota. Sí que es importante destacar que se podría tratar de la primera melodía de jota cantada recopilada en territorio navarro de la que se tiene constancia a día de hoy, a falta de una investigación sistemática que aporte más luz en esa dirección. Se debe tener en cuenta que las canciones que conforman el *Cancionero Popular Vasco* fueron recogidas por Azkue con anterioridad al año 1913, dicho año inclusive.

Retomando el hilo de las grabaciones de jotas en Navarra, los siguientes discos que se conocen -con posterioridad a Los Pajes de Tafalla- son los de Raimundo Lanás, nacido en la localidad navarra de Murillo el Fruto en el año 1908. Lanás grabó, normalmente acompañado de una orquesta, varios discos de sus jotas

30 Véase el subapartado 2.3.1.

31 Para ahondar en las características de la jota como género, musical vease el apartado 1.1

desde el año 1933 hasta su prematura muerte en el año 1939. A partir de sus primeras grabaciones alcanzó una fama notable, lo cual lo llevó a actuar en una gran cantidad de escenarios tanto a nivel nacional como internacional. Gembero (2016) señala que “en la trayectoria de Lanas se mezclan . . . la del músico tradicional de origen rural con la del triunfador en espectáculos comerciales potenciados por la industria del disco y la prensa” (p. 277). En cuanto a sus jotas, cabe destacar que su amigo Ezequiel Endériz creó las letras de muchas de ellas y el compositor aragonés Genaro Monreal solía realizar los arreglos musicales (Barreiro, 2017). El también jotero y guitarrista Miguel Cenoz solía cantar a dúo con él (Flamarique y Urroz, 1967, p. 15).

Muchos autores coinciden en señalar que la figura de Raimundo Lanas fue trascendental en la historia de la jota navarra, argumentando que la actual forma de cantar jotas se debe en gran parte a él. En este sentido, Gembero (2016) evidencia que gran parte de la bibliografía navarra que trata este asunto suele considerarlo como el creador de un nuevo tipo de jota navarra, ya que abandonó las sencillas jotas de ronda para introducir unas más espectaculares, aptas para lucir su voz de tenor agudo (pp. 276-277). Ramírez (2015), por su parte, considera que “Lanas supuso el nacimiento de una nueva jota navarra”. Estornés (s.f.) va más allá y da a entender que la jota navarra no era distinta a la aragonesa hasta que *llegó* Lanas, que “fue el que navarrizó definitivamente la jota diferenciándola claramente de la aragonesa”. Flamarique y Urroz (1967), en el mismo sentido, manifiestan que “con Lanas se inicia la [época] del desarrollo de la Jota navarra propiamente dicha, liberalizada de toda influencia” (p. 9), y señalan a Lanas como iniciador del *estilo navarro* de jota.

Sin embargo, hay quien pone en duda la visión expuesta por estos autores. A raíz de la reedición de los primeros discos de jotas navarras grabados por Los Pajes de Tafalla, Aguerri (2013) señala que, pese a que haya sido común afirmar que la jota navarra nunca tuvo entidad propia respecto a la aragonesa hasta la popularización de Raimundo Lanas, lo cierto es que, o bien el grupo de Los Pajes constituye una excepción, o bien “este planteamiento es erróneo, ya que la sonoridad que presentan [Los Pajes de Tafalla] en el cante no se parece mucho a la que se practicaba en Aragón por esas fechas, ni mucho menos la formación instrumental que utilizaban” (p. 92). A ello añade que la jota de ronda de la época de Los Pajes “fue la semilla y el germen que recibió Lanas, y que tras él desapareció, al convertirse en el modelo a seguir por todos los joteros navarros posteriores” (Aguerri et al., 2013, p. 93).

En cualquier caso, parece claro que el hecho de que las grabaciones de Lanas fueran las primeras en conseguir un éxito notable en el ámbito de la jota navarra, tanto a nivel nacional como a nivel internacional, influyó en la forma de cantar de los joteros posteriores, que lo escucharon y en cierto sentido trataron de imitarlo. Esparza lo explica del siguiente modo:

Parece ser que Raimundo Lanas, en los años 30, creó, o imitó a alguien, una nueva forma de cantar coplas, o bien, con su fabulosa voz, popularizó y grabó lo que ya algunos hacían antes. Y ese nuevo estilo, con sus derivaciones, es lo que ha acaparado el título de Jota Navarra. Sin embargo, mi tío Juan Navarro (Juan Zabalegui), campeón jotero y continuador de Raimundo Lanas, decía que su padre Cirilo, sus tíos los Monrealeses y otros viejos cantaban las jotas de forma diferente, como Los Pajes, como las rondas. Que fue Lanas el innovador. (J. M. Esparza, comunicación personal, 28 de abril de 2020)

Después de Raimundo Lanás, el siguiente en grabar jotas navarras fue Manuel Sánchez Aguado, conocido artísticamente como “Manuel de Pamplona”, quien grabó numerosos discos a partir del año 1935 (Ramírez, 2015). Tras él vino Juan Zabalegui Burgui, apodado “Juan Navarro”, que también realizó numerosas grabaciones de jotas a partir de la década de 1940, siguiendo el estilo de Lanás y contribuyendo a difundirlo. Estornés (s.f.) se refiere a él del siguiente modo:

En 1944 aparece un jotero que, ajustándose plenamente al estilo de Lanás, lo arrolla todo, haciéndose en poco tiempo famoso en Navarra y fuera de ella. Pronto es campeón de Navarra, y sus jotas, y la forma de cantarlas, son copiadas por otros.

A partir de mediados del siglo XX las grabaciones de jota navarra comenzaron a proliferar de la mano de distintos solistas y agrupaciones. La lista es interminable y existe literatura al respecto, por lo que no es tarea de este trabajo profundizar más en este punto³². Sí que se pretende poner el foco, en cambio, en las grabaciones de jotas que dos etnomusicólogos realizaron durante la década de 1950 en Navarra. Por un lado, el etnomusicólogo estadounidense Alan Lomax estuvo en varias localidades de Navarra en diciembre del año 1952 y los primeros días de enero de 1953. En Pamplona grabó cuatro jotas el 31 de diciembre de 1952 a un joven llamado Miguel Ángel Leoz, quien acababa de ganar el primer premio del concurso de jotas para niños y jóvenes organizado por la asociación musical Los Amigos del Arte (Cohen, como se citó en Mazuela-Anguita, 2015), fundada en Pamplona en el año 1918. En estas jotas ya se puede apreciar el estilo lento y melismático que caracteriza a la jota navarra actual, aunque los adornos son algo más austeros. En su diario, Lomax se refiere del siguiente modo al joven jotero:

The champion Jota singer of Navarra turned out to be a sturdy chunk of a boy of 15 whose pockets were stuffed with little note books full of the best Jota verses. His family came from Ribera, the home of the Jota in lower Navarra [sic]. He had learned to sing there. [El campeón de canto de jota de Navarra resultó ser un robusto chico de 15 años cuyos bolsillos estaban abarrotados de pequeños cuadernos llenos de los mejores versos de jota. Su familia era de la Ribera, el hogar de la jota al sur de Navarra. Allí había aprendido a cantar.] (Lomax, 1952, p. 40)

Por otra parte, en las grabaciones que Lomax realizó en Elizondo en enero de 1953, dos canciones están clasificadas como jotas. Se trata de dos documentos sonoros curiosos, ya que, si bien presentan algunas características típicas de la jota -ritmo ternario de agrupación binaria y presencia de cuartetos octosilábicos-, difieren mucho del estilo de jota que el propio Lomax grabó en Pamplona. De hecho, las piezas grabadas en Elizondo contienen unos giros melódicos y un estilo de voz que se asemejan más al cante flamenco que a la jota³³.

Otro acontecimiento significativo del diario de Lomax en relación con la jota se puede encontrar unos días antes de las grabaciones que realizó en Pamplona. Se hallaba de camino del Valle de Hecho, en Huesca, hacia San Sebastián, y tras pasar por Pamplona, a la que Lomax se refiere como “the most fascist town in the peninsular” [la ciudad más fascista de la península] (Lomax, 1952, p. 32), él y su

32 Si se quieren consultar algunos nombres de joteros y agrupaciones destacadas véase, por ejemplo: Gran Enciclopedia de Navarra (s.f.). Jotero. En *Gran Enciclopedia de Navarra* [versión electrónica]. Pamplona-Iruña: Fundación Caja Navarra. [Link](#)

33 Para escuchar estas grabaciones, consúltese: Association for Cultural Equity (1953). Elizondo 1/53. *Alan Lomax Archive* Recuperado el 15 de junio de 2021 de [Link](#)

acompañante se pararon en un pequeño pueblo cuyo nombre no se especifica en el diario. Sobre lo acontecido en aquel pueblo, Lomax relata lo siguiente:

This was one of the holiday nights and we heard singing as we drove through one little Basque village. We stopped and tried to record in a bar jammed with young big-boned men drinking and singing Jotas. It was the most difficult session we had in Spain. We never got it really quiet. There were types who were annoying Pip at the machine and in the end it turned out to be nothing, the most conventional type of songs. Out of the session which cost us so much pain and nearly ended in a fight, we kept only a Jota which began "General Franco came a-flying"... so far as we were concerned it was on a broomstick. [Era una de las noches de vacaciones y oímos cantar mientras conducíamos por un pequeño pueblo vasco. Nos detuvimos e intentamos grabar en un bar lleno de jóvenes corpulentos bebiendo y cantando jotas. Fue la sesión más difícil que tuvimos en España. En ningún momento conseguimos un silencio como tal. Había tipos que molestaban a Pip en la máquina y al final resultó no ser nada, el tipo de canciones más convencionales. De la sesión que nos costó tanto esfuerzo y que casi terminó en una pelea, nos quedamos solo con una jota que empezaba "El General Franco vino volando"... hasta donde nosotros sabemos fue en un palo de escoba.] (Lomax, 1952, p. 32)

Se trata de un fragmento muy interesante, ya que relata el canto espontáneo de jotas en un bar de un pequeño pueblo de camino de Pamplona a San Sebastián. Aunque en el diario no se mencione el nombre de dicho pueblo, se puede afirmar que muy probablemente esta grabación³⁴ se realizó en la localidad navarra de Arbizu, en el Bar Juanito, y que los intérpretes de la grabación fueron un hombre llamado Juan Berastegui -en la web aparece el nombre "Juan Berostiga", pero al parecer está mal escrito- y sus familiares y/o amigos (J. R. Cohen, comunicación personal, 5 de junio de 2020). La letra de la jota, en realidad, dice así:

*Franco llevaba el volante
Ruiz de Alda lo guiaba
y al compás de los motores
Rada la jota cantaba.*

Esta letra hace referencia al vuelo que realizó el hidroavión *Plus Ultra* en el año 1926. Fue la primera aviación española que consiguió realizar un vuelo entre España y América del Sur, y la tripulación la formaban Ramón Franco, hermano de Francisco Franco; los navarros Julio Ruiz de Alda y Pablo Rada; y el gaditano Juan Manuel Durán. Con la intención de recordar la hazaña, el escritor Ezequiel Endériz escribió esta letra para el jotero Raimundo Lanás, quien la popularizó (Mendiburu, 2015). El fragmento del diario de Lomax que se ha expuesto hace pensar que este dedujo erróneamente que la letra se refería a Francisco Franco, y no a su hermano Ramón. Por otra parte, el comentario de Lomax referido al *palo de escoba* parece burlarse irónicamente de la figura de Franco, quizás en relación con el concepto de "caza de brujas" en su sentido político (J. R. Cohen, comunicación personal, 5 de junio de 2020). Esto puede ser una muestra de las ideas contrarias al franquismo que Lomax promulgaba, las cuales también se reflejan a lo largo de su diario.

Dejando a un lado las grabaciones de Lomax, el folklorista extremeño Manuel García Matos también grabó algunas jotas en Navarra en la década de 1950,

34 Para escucharla, consúltese: Association for Cultural Equity (1952-1953). Franco ha llegado volando. *Alan Lomax Archive* Recuperado el 15 de junio de 2021 de [Link](#)

concretamente en el marco de las campañas de investigación del folklore que realizó entre 1956 y 1959. Estas grabaciones se publicaron posteriormente en tres álbumes de discos dedicados a constituir una antología del folklore español, y en los tres pueden encontrarse ejemplos de jotas navarras. Sin embargo, no se indican las fechas exactas de las grabaciones de Navarra, y a excepción de algunas piezas grabadas en Lesaca, Elizondo y Cintruénigo, de las restantes no se indica la localidad en la que fueron grabadas ni el nombre de los informantes (Gembero, 2016, p. 258).

Conviene introducir un pequeño paréntesis en este punto. En un párrafo anterior se ha mencionado el concurso de jotas organizado por la asociación musical Los Amigos del Arte, en el que participó el joven jotero Miguel Ángel Leoz. Pues bien, resulta que, según Estornés (s.f.), esta asociación lleva celebrando concursos de jotas desde 1953, pero la grabación de Leoz es de 1952, por lo que la información que ofrece este autor resulta errónea. Es posible que Estornés dedujera este dato del hecho de que Leoz había ganado el mencionado concurso, y después se confundiera de fecha. Otro concurso de jotas navarras referencial por aquella época era el Gran Festival de la Jota Navarra, celebrado entre los años 1965 y 1976, a excepción de los años 1971-1973 (Gran Enciclopedia Navarra, 1990b).

De todos modos, es muy posible que anteriormente se celebraran otros concursos de jotas en diferentes lugares de la geografía navarra, además de festivales y otro tipo de espectáculos, aunque a falta de datos fehacientes no conviene realizar ninguna afirmación rotunda respecto al tema. Este asunto requiere de una investigación como la realizada por Andrés Cester respecto al Certamen Oficial de Jota Aragonesa, que se viene celebrando desde 1886 (Cester, 1986). Como dato ilustrativo de la presencia anterior de festivales de jota en Navarra, en la Figura 4 se muestra una foto del Festival de Jotas celebrado en el año 1930 en la plaza de toros de Estella con motivo de las ferias de La Aparición, en la que salen los miembros de la rondalla del jotero aragonés Cecilio Navarro Subías.



Figura 4: Festival de Jotas de 1930 en la plaza de toros de Estella

Nota.

Tomado de *Ferias de La Aparición en Estella. Festival de jotas en la plaza de toros, con actuación de Cecilio Navarro Subías y su grupo de jotos.* [Fotografía], de José Galle Gallego, 1930, Archivo General de Navarra, ES/NA/AGN/F423/FOT_GALLE_B_144 Link. CC BY-NC-ND 3.0.

Retomando el hilo de la historia de este género musical, Gembero (2016) explica que “desde los años 60 del siglo XX la jota navarra se ha popularizado como uno de los géneros musicales más conocidos de la Zona Media y la Ribera de Navarra” (p. 278). Por otra parte, en 1973 las joteras María Victoria y María Encarnación Flamarique, conocidas artísticamente como las “Hermanas Flamarique”, crearon en Tafalla la primera Escuela de Jotas de Navarra. Desde entonces son muchas las escuelas de jotas que se han creado, a la par que se han ido organizando conciertos, certámenes y festivales de jota navarra, de la mano de la creciente referencialidad que ha ido adquiriendo el género en Navarra.

En la actualidad, los contextos en los que se interpreta la jota difieren mucho de la realidad de hace algunas décadas. Como ya se ha explicado, por un lado se pueden destacar los diversos certámenes y festivales de jotas a lo largo y ancho del territorio de la Comunidad Foral de Navarra, sobre todo en las localidades de la Zona Media y la Ribera. Por otro lado, también abundan las escuelas de jotas en numerosos pueblos y ciudades. Según Gembero (2016), “los joteros formados en estas escuelas alimentan los concursos y festivales de jota celebrados en diversas poblaciones” (p. 278). Por último, existen otros formatos donde la jota navarra también tiene presencia, aunque sea en menor medida, entre los que se pueden destacar las rondas joteras, muchas veces organizadas por las escuelas de jotas, u otro tipo de representaciones como los festivales de jota-villancico o el Festival de Chirijotas de Murchante, del cual en 2020 se celebró la VIII Edición (Martínez, 2020).

Para terminar con la historia más reciente del género, no se puede obviar que la jota navarra -tanto cantada como bailada- fue declarada *Bien de Interés Cultural del Patrimonio Inmaterial de Navarra* por parte del Gobierno de Navarra en 2019, concretamente el 27 de noviembre de ese año (Gobierno de Navarra, 2019), y el 25 de febrero de 2020 el Parlamento de Navarra celebró el acto oficial con motivo de dicha declaración. Este hecho fue la culminación de un proceso iniciado por parte de la asociación cultural *Navarjota*, al ver que en La Rioja y Aragón ya se había declarado la jota como bien cultural inmaterial (González y Jausoro, 2019, p. 76). Al mismo tiempo, existe un proyecto para crear un “Archivo Musical y Documental y Centro de Interpretación de la Jota Navarra” (Parlamento de Navarra, 2019), que al parecer se ubicaría en Tafalla. Por otra parte, en el momento en que se estaba redactando el presente trabajo el Ayuntamiento de Tudela estaba trabajando en un proyecto para reglar el aprendizaje de la jota, incorporando este género en la enseñanza de la Escuela Municipal de Música Fernando Remacha de Tudela (Ayuntamiento de Tudela, 2020a), y en octubre de 2020 el proyecto se puso en marcha con la integración de la Escuela Municipal de Jotas Raimundo Lanás en la mencionada escuela de música municipal, junto con el inicio de la impartición de la nueva asignatura “Enseñanza de canto de jota navarra como de acompañamiento instrumental” en dicha escuela (Ayuntamiento de Tudela, 2020b).

2.3. Otros aspectos de interés

En este apartado se explican algunos aspectos relacionados con la jota navarra que resultan de gran interés de cara a desarrollar una perspectiva lo más amplia posible respecto a este género. Con estas explicaciones se pretende completar lo que se ha mencionado hasta ahora acerca de la presencia de la jota en Navarra.

2.3.1. La jota navarra y el euskera

La tradición de cantar jotas en Navarra aparece vinculada casi siempre al castellano. Este hecho parece estar ligado a que en las zonas donde esta expresión cultural está más arraigada la presencia del euskera no es muy notable. Sin embargo, existen indicios sobre la tradición de cantar jotas en euskera en algunos lugares de Navarra, además de jotas en euskera actuales.

En este sentido, ya se han mencionado las treinta y nueve coplas de jota recogidas por Resurrección María Azkue, de entre las cuales decidió transcribir solamente la música de una, aunque dejó escrito que el resto de las coplas también se las habían cantado en *aire de jota*³⁵. En cualquier caso, el texto de las treinta y nueve coplas ha llegado a nuestros días (Azkue, 1931, pp. 296-305). Todas ellas están recogidas en el euskera propio del valle de Roncal. En este sentido, Estornés (s.f.) opina que la trashumancia de los pastores de los valles de Roncal y Salazar a las Bardenas Reales de Navarra y a la región de Tudela facilitaron la subida de la jota a esos valles pirenaicos de Navarra, donde el euskera era idioma común todavía a principios del siglo XX³⁶. Como ejemplos significativos, he aquí, respectivamente, la copla de la jota cuya partitura se ha mostrado anteriormente (Figura 3), y otra copla que relata un suceso acaecido en el Roncal durante la Guerra de Independencia Española (Azkue, 1931, p. 306):

*Aita ttun ttun, Ama ttun ttun
ttun ttun dun ere alaba
oro ttun ttun izaiteko
ttun ttun bear dun senarra.*
[El padre simple, la madre simple
simple es también la hija
para que todos sean simples
simple necesitas por marido.]

*Einta berrogoitamar autx,
erronkariarretra xin zren
eta Yenyariko puntan,
guziuak degollatu zren.*
[Ciento cincuenta franceses
fueron al Roncal
y en la punta del Yenyari
todos fueron degollados.]

Por otra parte, también se han recopilado varias coplas bilingües que mezclan castellano y euskera, las cuales parecen reflejar la realidad de la época en que la primera lengua fue sustituyendo progresivamente a la segunda. En cualquier caso, y con la notable excepción del ya mencionado Azkue, apenas hay información sobre la música de las coplas recopiladas posteriormente, por lo que en la actualidad no hay forma de saber con certeza si se trataba de jotas. Por mostrar un ejemplo, San Martín (1976) recoge una copla bilingüe, probablemente de ronda, que relata cómo el alcalde de Isaba de entonces, apodado “Potxen”, multó a dos cantantes por algún motivo que se desconoce (p. 9). He aquí la letra de esa copla:

*De la puerta de Austin-Marko
Katrutxo bortareino
nos hizo pagar Potxen,
ba-panak irorna sueldo.*

35 Vease el subapartado 2.2.2

36 Los dialectos del euskera roncalés y salacenco eran de uso común en sus respectivos valles durante el siglo XIX, y su uso fue decreciendo sobre todo a lo largo del siglo XX

[De la puerta de Austin-Marko
a la puerta de Katrutxo
nos hizo pagar Potxen,
a tres reales cada uno.]

Esparza (2013) recoge otras coplas en euskera y bilingües. Una vía de estudio interesante podría ser el investigar las características musicales de la gran variedad de coplas en euskera y bilingües recopiladas a lo largo de la geografía navarra, aunque dicha labor queda fuera del alcance de este trabajo. Volviendo al tema, lo cierto es que, al menos en el caso de Navarra, a nuestros días no ha llegado ninguna tradición de cantar jotas en euskera con una continuidad identificable, o esta no ha sido documentada por el momento. No obstante, en épocas más recientes se han creado algunas jotas en dicho idioma. En este aspecto fue pionera la agrupación Joteras de Larraga -*Larragako Joteroak*, en euskera-, las cuales, según cuenta la componente del grupo Viki López, el 2 de marzo de 1980 cantaron una jota en euskera en el Teatro Gayarre de Pamplona, en un homenaje al poeta Etxahun Iruri (Bidarte et al., 2017). Ese mismo año, junto con la rondalla Ataiar, grabaron un disco de vinilo en el que se incluyen algunas jotas en euskera. Posteriormente, diversos individuos y agrupaciones han seguido creando y versionando jotas en esta lengua³⁷.

2.3.2. La improvisación en la jota navarra

En el apartado referido a los aspectos funcionales de la jota ya se ha mencionado que la improvisación de las letras está documentada en la práctica de la jota de varios lugares³⁸, si bien es cierto que estas manifestaciones de repentismo no han sido objeto de ningún estudio exhaustivo. En el caso de Navarra también existen varias referencias y testimonios que describen esta práctica.

Por ejemplo, Esparza (2013) documenta la improvisación de jotas en varias ocasiones. Iribarren (2003), por su parte, refiriéndose al canto de la jota navarra de principios del siglo XX explica que “cada pueblo de la Ribera disponía de cantarines que, a la manera de los versolaris [improvisadores del bertsolarismo], contendían poéticamente, improvisando coplas.” (p. 179). Sobre estos *cantarines* de la Ribera, Madurga (2012) afirma lo siguiente:

. . . además de tener buenas aptitudes para el canto, también estaban dotados de una gran habilidad en la imaginativa y en la improvisación. Solían hacer su actuación generalmente en las rondas nocturnas, en las que se alternaban coplas, habitualmente sobre la base de un ritmo de jota. (p. 372)

Otras referencias aluden a figuras concretas de la jota navarra. Estornés (s.f.) afirma que Demetrio Chueca y otros joteros peraltenses de su época tenían fama de ser buenos improvisadores. Lapuente (1971), por su parte, menciona a un vecino de las Améscoas llamado Fernando Gil, y explica que “gustaban entonces los buenos «joteros» de enredarse en torneos interminables de coplas . . . pero a todos ganaba Fernando por su rapidez de improvisación, por su inventiva y por la agudeza de su ingenio” (p. 57). Por otra parte, Ordóñez (1981a) habla sobre la

37 En el siguiente blog están recogidas varias jotas en euskera: Jotak Euskaraz(2021-presente) *Jotak Euskaraz* [Blog]. Recuperado el 4 de abril de 2021. [Link](#)

38 Véase el apartado 1.3.

costumbre de improvisar de los joteros de Andosilla Antonio Monasterio Sarasa y Félix Tres Ruiz (p. 15). También existen indicios de que Carlos Catalán, uno de los componentes de Los Pajes de Tafalla, de vez en cuando improvisaba jotas (Aguerri et al., 2013, p. 71). Sobre la ya mencionada jota de ronda de Los Pajes, Aguerri expresa del siguiente modo el lugar que la improvisación ocupaba en ella:

La jota de ronda recorría las calles en días de fiesta, con un objetivo no sólo de animar sino de permitir la participación de todo aquel que quisiera cantar o improvisar una copla. Y esta es sin duda uno de los elementos que caracterizaba a la Jota en sus primeros años de vida, y que desde hoy y desde hace años, desgraciadamente ha ido desapareciendo. La melodía de la Jota en estos años era una excusa, un molde musical en la que recitar una cuarteta de versos octosílabos para expresar lo que el jotero quería . . . (Aguerri et al., 2013, p. 101)

Como apunta Aguerri en la anterior cita, la costumbre de improvisar las letras de las jotas ha sufrido un marcado declive. No existen estudios sobre la situación actual de esta práctica en Navarra, pero las siguientes palabras de Gembero respecto al tema pueden servir a modo de resumen:

Fuera de los focos de los concursos oficiales, en la Ribera y Zona Media de Navarra todavía siguen improvisándose sencillas coplas de jota en fiestas familiares y locales, aunque es difícil predecir el futuro de estas prácticas musicales en una sociedad cada vez más tecnológica en la que priman los espectáculos competitivos. (p. 279)

2.3.3. Coplas de contenido social y político

En relación con la improvisación de las coplas de jota, al parecer antaño era mucho más común que en la actualidad crear letras que hacían referencia a los acontecimientos sociales y políticos del momento, fueran estas improvisadas o no. En este sentido, Esparza (2013) propone el término “jotas heréticas”, en contraposición a las “jotas ortodoxas”, para englobar “todas aquellas coplas que con más o menos procacidad y descaro se han opuesto a lo establecido -sean personas, ideologías, instituciones o el mismo lenguaje- por motivaciones sociales, políticas, religiosas o morales” (p. 21). Varios testimonios atestiguan que, en efecto, las referencias a los acontecimientos de actualidad en las jotas eran muy comunes hasta hace algunas décadas.

La jotera Laly Jausoro, por ejemplo, opina que antes se cantaba para cuestionar ciertos temas, por ejemplo para relatar el panorama de la guerra de 1936, y que a día de hoy, por el contrario, no se cantan jotas sobre temas actuales (Tubia, 2020). Por otro lado, Juanjo Sarasibar, miembro de la asociación Amigos del Arte, relata que las jotas que cantaban en la mencionada asociación hace algunas décadas eran reivindicativas y tenían que pasar la censura (Fernández, 2014). Entre las actividades musicales de los Amigos del Arte estaba la San Pedrada o Ronda de San Pedro, una noche de fiesta previa a los sanfermines en la que los músicos de la asociación salían a tocar durante toda la noche, hasta bien entrada la mañana, y “cantaban jotas y pasacalles alusivos incluso al momento político y social” (Carlos A.T., 2018). Esparza (2013) recoge dos jotas del Archivo de los Amigos del Arte, del año 1987, alusivas al contexto político del momento:

*Llegando las elecciones
todos buscan la poltrona
nos manejan de Madrid
aunque se vote en Pamplona*

*Ayer eran de izquierda
hoy son todos socialistas
mañana serán de centro
con tal de estar en la lista.*
(p. 126)

En épocas más recientes, entre las décadas de 1970 y 1980, la agrupación Joteras de Larraga solía interpretar jotas con letras que hacían referencia a temas del momento político y social (Anda y cántame una jota, 2002, p. 7; Esparza, 2013, pp. 114-117). El cantautor Fermín Balentzia es otro de los escasos ejemplos que incluye jotas de crítica social en su repertorio (Aoiz et al., 2019). En cualquier caso, Esparza (2013) evidencia que en la actualidad este tipo de letras son difíciles de escuchar, y que aunque las agrupaciones dedicadas a cantar jotas creen de vez en cuando jotas nuevas, estas suelen encajar en “el orden establecido” (p. 124). En la misma línea, este autor explica que sucesos de gran importancia acaecidos en los pueblos de la Ribera en las últimas décadas no han inspirado coplas en respuesta, lo cual resultaría extraño en épocas anteriores. Las letras de las jotas que se cantaron en el “XIII Certamen de Jotas Ciudad de Tudela - Premio Comunidad Foral de Navarra” (Navarra Televisión, 2019) son una muestra de las temáticas que predominan en la jota navarra actual, que conciernen casi siempre a los lugares o la identidad de Navarra, a temas bucólicos, al amor o a la propia jota navarra. Una de las pocas excepciones a este panorama se puede apreciar en el Festival de Chirijotas de Murchante, que toma su nombre de las populares chirigotas típicas del carnaval de Cádiz. En dicho festival participan numerosas escuelas de jotas y cantan coplas alusivas a temas sociales y políticos de la actualidad (Martínez, 2020).

Mención aparte merece, por su relación con el tema que se está tratando, el *paloteado* que se realiza en Cortes y en otras localidades de la Ribera navarra. El término “paloteado” designa un baile en el que los danzantes hacen figuras paloteando al ritmo de la música, y por extensión denomina a una función en la que, además de este baile y otros, se realiza una representación religioso-pastoril en la que se recitan varios versos. A este baile y a la función completa también se les llama “dance”, sobre todo en pueblos de Aragón donde se practica, aunque en Navarra predomina el término “paloteado” (Aranburu, 1986, pp. 35-36). Este evento, aunque no incluye jotas cantadas propiamente dichas -no obstante, sí que es común que se bailen jotas-, contiene una gran cantidad de versos que los participantes recitan, sean coplas u otras fórmulas poéticas, y en ellos es frecuente la crítica social o la referencia a temas de la actualidad del propio pueblo donde se representa el paloteado (Madurga, 2012, pp. 371-372).

2.3.4. Relación con otras expresiones culturales

La relación entre la jota navarra y otras manifestaciones culturales con cierto parecido es un tema que merece ser estudiado, ya que puede ayudar a dilucidar aspectos hasta ahora desconocidos sobre el tema. En cualquier caso, a la hora de realizar estas comparaciones conviene poner en duda la identificación de la jota navarra como *propia* de la sociedad navarra, algo así como su *cultura regional*. Esta idea proviene de la falsa filiación que se establece entre la idea de una determinada cultura y una determinada sociedad. En este sentido, Martí (2004) señala que *cultura* y *sociedad* no se deben equiparar, ya que la cultura de una determinada sociedad no se limita a unos hechos culturales

específicos, y además no se presenta uniforme e igual para todos sus miembros (p. 7). Para combatir esa concepción esencialista de la cultura, el mencionado autor propone el concepto “entramado cultural”, el cual estaría constituido “por diferentes hechos culturales articulados entre sí y presupone la existencia de un código sistémico compartido por los agentes sociales que participan de este entramado cultural” (Martí, 2004, p. 12).

Por tanto, a la hora de estudiar los procesos de transformación cultural derivados del contacto entre distintos entramados culturales, así como la relación recíproca entre distintas manifestaciones culturales, conviene asumir que la identificación de una expresión cultural con una sociedad determinada puede suponer un obstáculo para la investigación. En el caso concreto de la jota navarra, se debe tener en cuenta que la jota es un género difundido en un área muy amplia que trasciende las fronteras de Navarra, además de que la tradición de la jota cantada no está documentada en todo el área de Navarra. Se puede afirmar que el propio concepto de “jota navarra” responde más a razones identitarias que a unos rasgos inherentes que la distinguen de otras variedades de jota, como ya se ha explicado³⁹. De este hecho se puede inferir que analizar las relaciones entre las jotas de distintos lugares como intercambios e influencias mutuas entre culturas regionales o provinciales bien definidas y autónomas, como si de compartimentos estancos se tratara, es un error. En lugar de eso, a la hora de comparar características musicales y funcionales o aspectos históricos compartidos entre dos expresiones culturales resulta más idóneo dejar a un lado las identificaciones regionales de carácter esencialista. En las siguientes líneas se mencionan dos casos que pueden abrir nuevas vías de investigación.

En primer lugar, la tradición de cantar coplas en euskera y su relación con la jota merece ser estudiada con detenimiento, ya que la presencia de todo tipo de coplas en este idioma, así como la práctica de la jota, está ampliamente documentada en Navarra y en otros territorios vasco parlantes, y muchas veces tras distintas denominaciones se esconden expresiones culturales que guardan similitudes notables entre sí. Paya (2013) distingue tres grandes categorías de coplas en la literatura de tradición oral del euskera: coplas viejas, coplas de baile y coplas de ronda (p. 78). Resulta significativo el parecido de las dos últimas categorías con los usos de la jota que se han explicado en el apartado dedicado a los aspectos funcionales del género⁴⁰. Kaltzakorta (2007), por su parte, en un estudio sobre las coplas de baile de la tradición oral vasca documenta esta tradición en diversos puntos de la geografía vasca, incluyendo Navarra, además de atestiguar algunas manifestaciones de repentismo en la práctica de esta expresión cultural. La jota de Vizcaya, y en concreto la practicada en el valle de Arratia, es una buena muestra de la relación de las coplas de danza con las jotas, y en lo referido al canto de las coplas esta variedad de la jota guarda un gran parecido con el baile de la jota acompañado por el canto que se practica en diversos territorios del noroeste peninsular. De hecho, Adolfo Arejita relaciona la tradición de las coplas de danza en euskera con las coplas de baile existentes en Castilla y en otros lugares cercanos (Arejita, como se citó en Kaltzakorta, 2007, p. 12).

39 Véase el apartado 2.1.

40 Véase el apartado 1.3.

En cuanto a las coplas de ronda de la tradición oral eusquérica, el propio Kaltzakorta describe en otro artículo esta tradición que se daba en días concretos del año, en los que normalmente los hombres salían a rondar, incluso improvisando coplas en ocasiones (Kaltzakorta, 2003). Kaltzakorta también documenta un caso específico de estas coplas, las llamadas *eske-koplak* [coplas de cuestionación petitorias], con las que se pedía dinero o comida a la par que se rondaba. Es evidente que este tipo de tradiciones están muy extendidas en otros lugares, pero valga como dato significativo el hecho de que Jimeno Jurío (1974) documenta la presencia de coplas petitorias en Cortes de Navarra (p. 260).

En segundo lugar, en el apartado dedicado a los aspectos históricos de la jota navarra ya se ha mencionado que las jotas grabadas por Los Pajes de Tafalla no tienen un gran parecido con las jotas aragonesas de su época⁴¹. Aguerri (2013) opina al respecto que “los pocos documentos sonoros y escritos en Aragón en estos años, poco tienen que ver con lo que Los Pajes hacían a nivel musical e interpretativo” (p. 94). De hecho, resulta significativo el hecho de que la jota tortosina, practicada en las comarcas meridionales de Tarragona, guarda un parecido mucho mayor con estas primeras grabaciones de la jota en Navarra del que presentan las jotas aragonesas de aquella época, tanto en lo referido a la formación instrumental como en el plano de la sonoridad. Esta relación merece ser estudiada más detenidamente, aunque no es esa la intención de este trabajo.

Con esta breve explicación de las transferencias culturales y los dos casos que se han expuesto solamente se pretende ilustrar que es conveniente investigar la jota navarra en relación con otras expresiones culturales, y no de forma aislada, ya que un estudio comparativo puede ayudar a vislumbrar aspectos que de otra manera sería imposible comprender.

41 Véase el subapartado 2.2.2.



3. LA JOTA EN EL
IMAGINARIO DEL
NAVARRISMO

3. LA JOTA EN EL IMAGINARIO DEL NAVARRISMO

En este capítulo se pretende estudiar la influencia del navarrismo sobre la jota navarra, poniendo el foco en el periodo histórico que se inicia a partir del final de la guerra civil española y el comienzo de la dictadura de Francisco Franco. De cara a facilitar la comprensión del tema, el capítulo se divide en dos apartados: el primero de ellos tiene el objetivo de ubicar y caracterizar brevemente el navarrismo como ideología política, y en el segundo se acomete la labor de analizar los discursos y prácticas promovidos desde los ámbitos de influencia del navarrismo en relación con la jota navarra.

3.1. Surgimiento y características del navarrismo

El navarrismo, definible en términos muy generales como “ideología política que utiliza la imaginación de lo navarro para determinados intereses” (Feliú, 2017, p. 12), comenzó a fraguarse como cultura política a finales del siglo XIX, y su tesis principal fue compartida durante algunas décadas por parte de sectores muy dispares, desde tradicionalistas hasta liberales e incluso socialistas, hasta que a partir de la década de 1930 se constituyó como ideología vinculada con la tradición del pensamiento conservador español. La tesis fundamental del navarrismo se puede resumir en la consideración de Navarra como comunidad singular con un régimen jurídico propio, plasmado en los Fueros, pero dentro de España. A esta tesis se le suman otros elementos, de entre los cuales Feliú (2017) identifica tres: “el historicismo -la apelación de un pasado mítico-, el derecho -los Fueros- y el tradicionalismo -expresado en el plano normativo, donde la religión tiene un peso fundamental-” (pp. 147-148).

Por su importancia en la vida política y cultural de la sociedad navarra, unos de los máximos exponentes del navarrismo a día de hoy son el partido político *Unión del Pueblo Navarro* y el periódico *Diario de Navarra*, este último “principal órgano de expresión del *navarrismo*” (Feliú, 2017, p. 15). La trayectoria del *Diario de Navarra* supone un claro ejemplo de cómo el navarrismo se escoró definitivamente hacia el pensamiento conservador y el reaccionarismo ideológico ya en la primera mitad del siglo XX. En este sentido, Fernández Viguera (1990, 1992) analiza la ideología de dicho periódico y la de quien fuera su director entre los años 1912 y 1962, Raimundo García *Garcilaso*, y llega a afirmar “que era el periódico de mayor influencia ideológica en la sociedad navarra y más cuando . . . se va a ir convirtiendo en el órgano de expresión de la clase dominante y de

su ideología: el navarrismo” (Fernández Viguera, 1990, p. 215). Por otra parte, la misma autora evidencia que los editoriales escritos por Raimundo García *Garcilaso* muestran cómo este periódico apoyaba la censura y las sucesivas dictaduras derechistas y fascistas que se daban en la Europa de aquella época, desde la de Primo de Rivera hasta la de Franco, pasando por las de Hitler y Mussolini. En relación a la sublevación del bando nacional, el *Diario de Navarra* no solo la apoyó incondicionalmente, sino que el propio *Garcilaso* participó activamente en su preparación. Por otra parte, en lo que se refiere al estrato social que configuró el navarrismo, Feliú (2017) afirma:

La historia del navarrismo no se configura en un vacío sino dentro de un contexto sociohistórico y sus bases sociológicas nos remiten al grupo social que ocupaba, a lo largo del siglo XIX y principios del XX, las posiciones dominantes de la estructura de poder que controlaba los Ayuntamientos y la Diputación Foral, a través de redes clientelares y caciquiles. (p. 18)

Es decir, se trata de un proyecto político impulsado por las clases dominantes de Navarra. Se ha de aclarar, sin embargo, que sus posturas son compartidas por una gran parte de la sociedad navarra, hasta el punto de que tras la finalización de la Guerra Civil el navarrismo se erigió como cultura política hegemónica de Navarra. Feliú (2017) considera que esto fue resultado de un “proceso de creación de una cultura popular desde la élite” (p. 18), de acuerdo con los principios ideológicos de esa élite. Iriarte (1999), por su parte, opina que el establecimiento del navarrismo como cultura política hegemónica de la Comunidad Foral se sitúa en los comienzos del periodo democrático español, aunque en este trabajo se ha optado por establecer como fecha inicial el comienzo de la dictadura de Franco, por las razones que se exponen en los siguientes párrafos.

En cuanto a la definición del concepto “hegemonía”, Williams (2000) lo define como “un vívido sistema de significados y valores fundamentales y constitutivos que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente” (p. 131). Se trata, pues, de un *sentido de la realidad* para la mayoría de la gente, de tal manera que las presiones y límites que un determinado sistema cultural, político y económico ejerce sobre el comportamiento de las personas dan la impresión de ser las presiones y límites ejercidas por el sentido común. A ello, Williams añade que lo hegemónico siempre es dominante, pero nunca de un modo total; las formas alternativas o directamente opuestas de la política y la cultura existen siempre como elementos significativos. Esta definición se ajusta perfectamente a la caracterización del navarrismo como sistema de significados y valores fundamentales que conforman una especie de sentido de la realidad para gran parte de la sociedad navarra.

Volviendo a la tesis fundamental y los elementos constitutivos del navarrismo anteriormente mencionados, se debe destacar, en relación con el historicismo esencialista de esta ideología, la creación de la Institución Príncipe de Viana por parte de la Diputación Foral de Navarra en el año 1940. Dirigida en sus inicios por el destacado político franquista Tomás Domínguez Arévalo, conocido como el *Conde de Rodezno*, esta institución se dedicó a la reconstrucción física de monumentos y ruinas y a la restauración de los objetos folclóricos, apelando a la historia de Navarra y a su identidad. Sobre la Diputación Foral de Navarra, Mikelarena (2000) hace hincapié en la enorme importancia política y social que tuvo durante la dictadura de Franco y los inicios de la Transición española, ya

que sus competencias y recursos económicos eran superiores a las demás diputaciones del Estado español, y los diputados forales tenían una gran influencia en la conformación de redes de poder a nivel local y provincial.

Otro rasgo inherente del navarrismo es la visión romántica e idealizada del mundo rural (Feliú, 2017). De todos modos, conviene aclarar algunos conceptos antes de analizar las transformaciones que se han dado en el imaginario del navarrismo en torno a este tema. Iriarte (1999) explica la influencia de los pensadores éuskaros⁴² sobre el nacionalismo vasco y el navarrismo incipientes en las lecturas que estos habían desarrollado sobre la identidad vasco-navarra. Feliú (2017), en la misma dirección, evidencia que antes del surgimiento del navarrismo algunos sectores intelectuales debatían sobre si “existía un carácter navarro único o bien había dos formas de ser casi antagónicas: la de los habitantes de la Montaña y la de los de la Ribera.” (p. 104). La tendencia general de los autores del siglo XIX que trataron el tema de la identidad vasco-navarra fue la de exaltar el carácter de los habitantes de la Montaña, a los que se les atribuía pureza étnica, y minusvalorar el carácter de los habitantes de la Ribera, la cual se vinculaba con la impureza del mestizaje.

De estas influencias bebieron los primeros autores del nacionalismo vasco y del navarrismo. En este sentido, se puede observar cómo entre ellos compartían varios elementos discursivos (Iriarte, 1999, p. 52), que como se ha explicado se plasmaron en la preferencia del supuesto carácter de la Montaña sobre el de la Ribera. Esta lectura está relacionada con la idealización del mundo rural y de la etnicidad, propia de la visión romántica que las dos tendencias políticas -nacionalismo vasco y navarrismo- compartían. De todos modos, durante el periodo franquista ocurrió un cambio significativo en el imaginario ruralista del navarrismo, ya que el foco de atención cambió de la Montaña a la Ribera, derivando en que, de acuerdo con Feliú (2017), la Ribera dejó de ser *impura* para convertirse “en el lugar donde reside el corazón mismo de los valores de lo navarro del viejo reino” (pp. 113-114).

En relación con lo explicado, se debe destacar que la posición del navarrismo respecto al *vasquismo*, entendido como actitud de valoración positiva respecto a la cultura vasca, ha sido históricamente cambiante. De hecho, Feliú (2017) evidencia que “en su origen, las bases sociológicas tanto del navarrismo como del vasquismo fueron las mismas: una burguesía urbana de Pamplona que junto con una pequeña clase media . . . conforman la buena sociedad de la capital de Navarra” (p. 149). En la misma línea, Iriarte (1999) explica que “muchos de los formadores del navarrismo, especialmente en el primer tercio del presente siglo [siglo XX], expresaron a lo largo de sus vidas puntos de vista abiertamente vasquistas e incluyeron a Navarra dentro de una colectividad vasca” (p. 52).

Con el inicio de la Transición española, en cambio, el *anti-vasquismo* empezó a tomar protagonismo dentro del discurso navarrista, lo cual implicaba el rechazo a toda tentativa de estrechar lazos entre las provincias vascongadas y Navarra, llegando en ocasiones a repudiar lo relacionado con la cultura vasca (Iriarte, 1999). Aunque anteriormente también hubo voces en contra de la unión

42 El autor hace referencia a los intelectuales vasquistas de la órbita de la Asociación Euskara de Navarra, fundada por Juan Iturralde y Suit en el año 1877 y de la que formaron parte Arturo Campión, Hermilio de Olóriz y Navarro Villoslada, entre otros.

vasco-navarra dentro del navarrismo, las posturas no eran unánimes. Del mismo modo, las actitudes de rechazo a elementos culturales ligados con *lo vasco* tienen sus raíces en épocas anteriores, aunque esta tendencia se acentuó a partir del mencionado periodo. Pese a admitir que el *giro anti-vasquista* del navarrismo en la Transición es un fenómeno complejo, Iriarte (1999) menciona dos factores para tratar de explicarlo:

En primer lugar, cabe referirse al cambio habido en los últimos cuarenta años en la sociedad vascongada. Tradicionalmente el referente “vasco” había connotado en Navarra las ideas de orden, religiosidad, armonía social, patriarcalismo, moralidad, etc. Hacia 1977, cuando el rechazo a la identidad vasca se extiende entre la sociedad navarra, lo “vasco”, por el contrario, se relaciona con conflictividad social, hiperpoliticización, irreligiosidad, ruptura de normas, terrorismo, etc. Esto atrajo a buena parte de la juventud navarra de izquierdas al campo del vasquismo, pero alejó de lo vasco a las conservadoras clases medias navarras.

Es interesante constatar, en segundo lugar, cómo la mayoría de los vascongados y la mayoría de los navarros salían del franquismo con visiones contrapuestas de la Guerra Civil y de la Dictadura . . . (p. 64)

Por otro lado, Feliú (2017) trata de dilucidar otros cambios experimentados por el navarrismo a lo largo de su historia. En este sentido, apunta que a partir de la década de 1950, con la llegada de la tecnocracia y el desarrollismo franquista y la configuración del tejido industrial en Navarra, “una parte de las élites navarras se debatían entre la necesidad de modernizar la estructura económica y unos principios ideológicos que podrían etiquetarse como de conservadores anti-modernos” (p. 150). La industrialización y los consecuentes movimientos migratorios intraprovinciales e interprovinciales obligaron al navarrismo a buscar vías de modernización, que el mencionado autor clasifica en tres áreas: “jurídico-normativa -compilación del Fuero Nuevo-, política y socio-cultural, en donde la reinención de la cultura popular navarrista -adaptar la comunidad inventada a los nuevos tiempos manteniendo aquellos elementos que la cohesionaban y le daban una unidad- era crucial” (Feliú, 2017, p. 151-152).

En relación con estas vías de modernización, Feliú (2017) destaca tres ámbitos de actuación por parte del navarrismo en las últimas décadas de la dictadura: el turismo, cuya figura clave fue el destacado político carlista Jaime del Burgo; la publicación de obras divulgativas sobre Navarra, donde se enmarca la ya mencionada colección *Navarra. Temas de Cultura Popular*; y la educación, con la edición a partir de la década de 1970 de manuales de texto específicamente dedicados a la historia, la geografía y el arte de Navarra (pp. 152-155). Por último, en lo que se refiere a la historia más reciente del navarrismo y su relación con el vasquismo, este autor lo resume del siguiente modo:

El *navarrismo* intentó recuperar su hegemonía durante el periodo de 1996-2015, con UPN en el Gobierno de Navarra. Para ello activó, resignificó e intentó actualizar gran parte de su trama discursiva identitaria de una manera agresiva no solo contra el vasquismo político sino contra también el cultural. (Feliú, 2017, p. 156)

3.2. El navarrismo y la jota navarra

Una vez caracterizado el navarrismo, aunque sea de manera superficial, se puede abordar el estudio de cómo ha influido esta ideología en la transformación de la jota navarra. Para ello, este apartado se divide en dos subapartados: en el primero de ellos se revisan los discursos y prácticas promovidos desde el

ámbito de influencia del navarrismo respecto a dicho género musical a lo largo de la historia; y en el segundo de ellos se desarrollan algunos conceptos que se han expuesto en el apartado de la introducción del presente trabajo con la pretensión de establecer un marco conceptual adecuado, aplicándose dichos conceptos al estudio de de la jota navarra y de las transformaciones que esta ha sufrido en relación con los discursos y prácticas promovidos por el navarrismo. Algunos de estos aportes se han mencionado en otros capítulos de este estudio, pero no se han desarrollado de una forma amplia.

3.2.1. Revisión histórica de la postura del navarrismo respecto a la jota

Para empezar, en el apartado dedicado a la historia de la jota navarra ya se han expuesto las opiniones de algunos pensadores situados en el tránsito del siglo XIX al siglo XX en relación con ella⁴³. En realidad, la literatura en torno a este género musical es muy escasa con anterioridad a las primeras obras divulgativas del folklorista José María Iribarren en la década de 1940, pero se ha podido ver que intelectuales vasquistas como Arturo Campión y Hermilio de Olóriz menospreciaron la jota por considerarla ajena a Navarra. Y si a nuestros días han llegado estas opiniones realizadas desde la órbita del vasquismo, ¿qué posición había respecto a la jota por parte del navarrismo incipiente a finales del siglo XIX y principios del siglo XX? En opinión de Esparza (1988), “eskuin navarristak ere luzaz baztertu zuen beheko gizamailetakoa, zabarra eta zakarra zela eritziz. Frankismoak abertzaletzat jotzen ziren espresabide oro -euskara, dantza, musika- lurperatu zuelarik, orduan jo zion jotari Nafarroako ezaugarri kultural nagusitzat hartuz” [la derecha navarrista también dejó de lado la jota por mucho tiempo, opinando que era propia de clases bajas, descuidada y grosera. Cuando el franquismo enterró toda forma de expresión que se vinculaba al nacionalismo vasco -euskera, bailes, música-, entonces empezó a tomar la jota como principal elemento cultural de Navarra]. En efecto, puede que la escasez de literatura sobre el tema sea una muestra del menosprecio o poca importancia que los distintos sectores ideológicos le otorgaban a la jota navarra en aquella época.

Algunas de las primeras noticias sobre la jota en Navarra que permiten apreciar las posturas del navarrismo respecto a ella han llegado a nuestros días en forma de polémicas en la prensa. Sánchez Ekiza (1989) recoge dos controversias en las que se vio envuelto el periódico *Diario de Navarra*, una en el año 1908 y otra en el año 1923. En el primer caso, a raíz de la presencia de gaitas en las fiestas de Irurita, en el valle del Baztán, *Diario de Navarra* y *El Eco de Navarra*, “afín a los sectores más tradicionalistas del partido conservador” (Sánchez Ekiza, 1989 p. 110), mantuvieron un intenso debate en sucesivos artículos de opinión. Mientras que desde *Diario de Navarra* se menospreciaba la gaita y se consideraba ajena a la Montaña vasca, enfrentándola con el chistu, “insustituible para acompañar con sus dulces melodías las danzas populares” (*Diario de Navarra*, como se citó en Sánchez Ekiza, 1989, p. 109); desde *El Eco de Navarra* se defendía el uso de la gaita en Irurita al considerar que se trataba de un instrumento vasco-navarro. Sobre la jota, *El Eco de Navarra* afirmaba que la jota “es nuestra . . . es navarro-vasca ó vasco-navarra” (*El Eco de Navarra*, como se citó en Sánchez Ekiza, 1989, p. 112), mientras que *Diario de Navarra* negaba rotundamente que fuera

43 Véase el apartado 2.2.

vasca. En lo que se refiere a la polémica del año 1923, esta se enciende por la propuesta del Ayuntamiento de Pamplona para crear dos plazas municipales de chistularis y otras dos de gaiteros. Para esta época, *Diario de Navarra* “ha pasado de unos principios afines al tradicionalismo a convertirse en ardiente defensor del maurismo⁴⁴” (Sánchez Ekiza, 1989, p. 114), y desde el periódico se carga contra el chistu, con citas como la siguiente:

¿Dónde se ha destapado ese tan gran empeño en querer «entronizar» en Pamplona EL PUEBLO DE LA JOTA [sic], según le llaman muchos admiradores de nuestros clásicos conciertos esa música vasca que sonará muy bien, pero que no es la nuestra? (*Diario de Navarra*, como se citó en Sánchez Ekiza, 1989, p. 115)

Además, desde el mismo diario se refieren a los chistularis como “chun-chu-neros en castellano y castizo navarrismo”. En la serie de artículos que se publicaron a raíz de esta polémica, se puede apreciar un cambio de actitud hacia la cultura vasca por parte de *Diario de Navarra*, que se traduce en su rechazo hacia el chistu y su contraposición con la jota. Esta polémica suscitó diversas respuestas por parte de algunos periódicos navarros, como por ejemplo el periódico carlista *El Pensamiento Navarro*, que en uno de los artículos dedicados a este tema expresaba lo siguiente sobre la jota:

Y si efectivamente la jota fuese navarra, originariamente navarra, ¿qué sería la jota sino música vasca? . . . NO [sic] en Pamplona, al que no puede denominársele bajo ningún pretexto el pueblo de la jota, pues sería difícil hallar en él un sólo niño de 10 a 12 años que sepa cantarla, sino en el propio Peralta . . . defenderíamos una moción idéntica, no como un desprecio para la jota, sino como homenaje de veneración a sus antiguas y viejas canciones. (*El Pensamiento Navarro*, como se citó en Sánchez Ekiza, 1989, p. 117)

A partir de las dos polémicas expuestas, Sánchez Ekiza (1989) concluye que este cambio de actitud del *Diario de Navarra* se debe a la vinculación del chistu con el nacionalismo vasco y la creciente oposición a este nacionalismo por parte del navarrismo en aquella época, y relaciona este hecho con la visión mítica y esencialista de *lo vasco* y *lo navarro* que las distintas partes envueltas en estas polémicas sacan a relucir en su argumentario (pp. 120-122). Sobre la polémica de 1923, es interesante el apunte que realiza Fernández Viguera (1990) respecto al cambio de postura del periódico: “[*Diario de Navarra*] enfrenta el árbol de Guernica con «el León alado de las Cadenas de Navarra» . . . cuando antes el *Diario de Navarra* lo utilizaba como símbolo, oponiendo lo que es típicamente navarro a lo vascongado” (p. 245). Una anécdota que ilustra este hecho se dio a raíz de inauguración del Centro Navarro en San Sebastián, el 1 de enero de 1905, evento sobre el cual *Diario de Navarra* publicó una crónica que incluía unas jotas escritas por el vicepresidente de dicho Centro, un abogado de Puente la Reina llamado Benito Eran, dedicadas a alabar la fraternidad entre las cuatro provincias vasco-navarras peninsulares (Lapesquera, 2003, p. 207). Una de esas jotas dice así:

*Las aves que hacen sus nidos
en el árbol de Guernica
quiera Dios que siempre vuelen
por estas cuatro provincias.*

44 El *maurismo* fue un movimiento político de la derecha conservadora española creado en torno a la figura de Antonio Maura tras la división del Partido Conservador en el año 1913.

Siguiendo con este asunto, Sánchez Ekiza (2020) subraya que en las últimas décadas del siglo XIX, en las provincias vasco-navarras, la jota se solía asumir como ritmo vasco, pero que el renacimiento cultural vasco de la época era muy purista y rechazaba muchos términos con connotación castellana. Desde ese punto de vista, la jota podía verse como algo exótico, vinculado al *otro* cultural, que se estaba imponiendo al *fandango vasco*, lo cual, junto al parecido entre los dos géneros, ha contribuido notablemente a la confusión entre fandango y jota en el País Vasco. De todos modos, este tema merece un estudio aparte. Retomando el hilo, el mencionado autor explica:

En aquel momento estaba surgiendo el fandango flamenco, convirtiéndose en símbolo de lo español, y algo parecido estaba ocurriendo con la jota, pronto convertida en icono de Aragón y de España. . . . De estos estereotipos se valdrá pronto el navarrismo político para tomar a la jota como símbolo navarro frente al txistu, llamando a Pamplona *el pueblo de la jota* para indicar que la música vasca no era propia de allí. (Sánchez Ekiza, 2020)

Se puede apreciar, por tanto, que incluso antes de que comenzara la dictadura de Francisco Franco la jota comenzó a aparecer en el discurso navarrista como símbolo de *lo navarro* frente a *lo vasco*, pasando de esta manera a ocupar un lugar importante en el folklore oficial, ya que muchos otros elementos culturales connotaban vínculos con el vasquismo y con el nacionalismo vasco, como por ejemplo el chistu, los zortzikos y las danzas vascas.

Centrando ahora la atención en el periodo que va desde la finalización de la guerra civil española, en 1939, hasta nuestros días, en primer lugar conviene introducir algunas generalidades sobre el contexto del que se parte. En relación con la utilización ideológica de distintas expresiones culturales por parte del franquismo, la dictadura recurrió desde sus inicios al folklorismo, ya que “hacía falta restaurar y reorganizar las tradiciones populares de España como representación genuina que eran de su espíritu nacional” (Aráiz, como se citó en Martí, 1990, p. 339). En esta labor destacó la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., que fue una de las principales impulsoras, entre las décadas de 1940 y 1960, de los intentos de reavivación y restauración de la práctica de la música y el baile populares cuya supervivencia se veía en peligro (Manzano, 1995, pp. 457-458). Esparza, en la misma dirección, destaca:

Para entonces la radio y las grabaciones ya tenían una gran difusión y ayudaron a promover la jota enlatada como referente principal del folclore navarro y español, que especialmente cultivaban los Coros y Danzas de la Sección Femenina del Movimiento: una jota extendida por todas las “regiones de España”, en castellano, puritana y domesticada, ideal para el nuevo orden político. (J. M. Esparza, comunicación personal, 28 de abril de 2020)

Andrés (2000) evidencia la intencionalidad regionalista de las instituciones navarras y sus efectos propagandísticos a partir de la posguerra y durante varias décadas, al vincular las creaciones artísticas con el localismo. En relación con esto, es importante recordar que la Diputación Foral de Navarra creó en el año 1940 la Institución Príncipe de Viana. Sobre esta institución, el mismo autor explica:

La Institución Príncipe de Viana de Navarra asumió durante los años de posguerra la política en materia de cultura musical que afectaba a la globalidad de la Comunidad Foral. En general la Sección de Música de la Institución Príncipe de Viana tuvo bastante actividad durante los años comprendidos entre 1950-1975. . . . Por otra parte,

el hecho de que existiera en esos momentos una Sección de Folklore y Arte Popular, dirigida por José María Iribarren, es un reflejo de la importancia que adquiere a nivel institucional el folklore como valor de identidad regional. (Andrés, 2000, p. 200)

Aquí es donde entra en juego el cambio de foco de la Montaña a la Ribera por parte del navarrismo, tal y como se ha reseñado en el anterior apartado⁴⁵. Aunque esta mudanza, auspiciada por la oposición al nacionalismo vasco, puede tener su raíz en épocas precedentes, se acentuó sobre todo a partir del final de la guerra civil española, junto con el asentamiento definitivo del navarrismo como cultura política hegemónica en Navarra. Según Feliú (2017), este cambio se vislumbra de forma clara en las obras costumbristas de la época y el tratamiento que estas dan a temas populares relacionados con la Ribera, como por ejemplo en la colección *Navarra. Temas de Cultura Popular* (p. 114), editada por la Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular de la Diputación Foral de Navarra, cuyo director fue desde 1964 el político carlista Jaime del Burgo. Esparza (2013) opina sobre él que “su labor en favor de determinadas expresiones culturales en detrimento de otras fue escandalosa” (p. 18). Los folletos de la mencionada colección se publicaron desde 1967 hasta la década de 1990, y de entre los 400 números que la componen, en esta investigación se han identificado 11 que, en mayor o menor medida, centran su atención la jota navarra (Flamarique y Urroz, 1967; Menéndez de Esteban, 1974; Ollaquindía, 1980; Ordóñez, 1975a; Ordóñez, 1975b; Ordóñez 1978; Ordóñez, 1979a; Ordóñez, 1979b; Ordóñez, 1979c; Ordóñez, 1980a; Ordóñez, 1981a). Resulta significativo que casi la mitad de los autores de esta colección fueran miembros de la Iglesia (Feliú, 2017, p. 116). De hecho, el principal referente en la investigación de la jota navarra es, aún a día de hoy, el sacerdote jesuita Valeriano Ordóñez, autor de varios de los números de la citada colección, como se puede comprobar.

En paralelo a esta colección, el desarrollo de la sociedad urbana contribuyó a que surgieran diversas iniciativas a medio camino entre el romanticismo y la urgencia de rescatar la cultura material e inmaterial de un mundo rural en transformación, con un criterio más académico que las anteriores pero sin cuestionar los elementos de fondo de la construcción navarrista, como por ejemplo los trabajos de etnografía promovidos desde la Cátedra de Cultura Vasca de la Universidad de Navarra o los *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, promovidos por la Institución Príncipe de Viana (Feliú, 2017, p. 116).

Las únicas obras sobre la jota navarra anteriores a las que se han mencionado son las que escribió José María Iribarren a partir de la década de 1940. Se trata de obras costumbristas que versan sobre diversos temas relacionados con el folklore y las tradiciones de Navarra, entre las que el autor incluye la jota. El hecho de haber sido pionero en el estudio de esta expresión cultural lo convirtió en prácticamente el único referente de este tema hasta los siguientes trabajos realizados por otros autores, ya en la década de 1960, tal y como se ha podido ver. Tal es así, que el compositor tudelano Tomás Asiáin, en una breve conferencia sobre la jota navarra, encabezada con el título “Para exaltar la jota, no hay nada tan hermoso ni tan grande como la jota misma” (Asiáin, 1960-1989) apunta que “nadie se ha ocupado de nuestra jota con tanto acierto, con tanta extensión y con tanta competencia como lo ha hecho Jose María Iribarren”, y continúa con

45 Véase el apartado 3.1.

un texto sobre los aspectos generales e históricos de la jota, del cual gran parte no es más que una reproducción textual de los escritos de Iribarren. Este hecho muestra la referencialidad del folklorista tudelano en la investigación de la jota navarra.

La lectura y el análisis de las obras de Iribarren y de los folletos que se han podido consultar de la colección *Navarra. Temas de Cultura Popular* permite concluir que proyectan una visión idealizada y esencialista de la jota navarra, muestra de los rasgos característicos del navarrismo, algunos de los cuales se han explicado en el apartado dedicado a caracterizar dicha ideología⁴⁶. En este sentido, vinculan continuamente la jota navarra a una supuesta identidad navarra, cuya máxima expresión se hallaría en el ámbito rural de la Ribera y la Zona Media. Se podrían citar varios pasajes de estas obras que reflejan lo explicado, pero por no extender demasiado la longitud del trabajo, a continuación se exponen solo unas pocas citas.

Por ejemplo, esta cita de Iribarren (1943) resulta significativa: “la jota es la canción de guerra aprendida por nuestros voluntarios en los Sitios de Zaragoza. De allí le viene ese aire belicoso, fanfarrón y viril que la distingue” (p. 110). O esta otra, del mismo autor:

A lo largo del siglo pasado, la jota se hace consustancial con Navarra, con la Ribera especialmente, y en ella encuentra refugio y expresión lírica el pueblo. Y ya entrado el siglo actual, ocurre entonces un curioso fenómeno: Navarra asimila la jota, la convierte en algo propio, infunde su alma en ella y consigue una nota diferente de la aragonesa y superior a ella en tonada y letra. (Iribarren, como se citó en Gran Enciclopedia Navarra, 1990a)

Flamarique y Urroz (1967) proyectan una visión parecida sobre la jota navarra, por ejemplo cuando afirman que “[las cuartetos] son imprescindibles para profundizar la filosofía recta del campo rural” (p. 21). O, del mismo modo, con pasajes como este:

En la Ribera, donde florecen las más puras esencias del Reino —castillos legendarios, monasterios ilustres, ascetismo del románico, florituras del gótico y galas del barroco corellano y tudelano— es donde tiene mayor virtualidad la Jota, porque se adapta a la personalidad de estas gentes que encontraron en aquella una forma ideal de expresar sus sentimientos cantando. (Flamarique y Urroz, 1967, p. 4)

También se pueden citar muchos fragmentos de las obras de Valeriano Ordóñez, exponentes de la idea que desde el navarrismo se desarrolló sobre la jota navarra. Valga como ejemplo el siguiente pasaje: “la jota es una expresión lírica personalísima de los más hondos sentimientos humanos y de las más fuertes convicciones y vivencias: fe y amor, trabajo y fiesta, patria y heroísmo” (Ordóñez, 1981a, p. 5; Ordóñez, 1997, p. 12). O esta otra, que se refiere al baile de la jota: “los padres de familia y los predicadores la elogiaban ante la juventud, frente a algunos bailes excesivamente «agarrados», que ellos preveían enemigos peligrosos del alma y de su jota” (Ordóñez, 1981a, p. 5; Ordóñez, 1981b, p. 9). Nótese cómo este autor repite varios fragmentos de forma textual en sus distintas obras.

46 Véase el apartado 3.1.

En relación con lo explicado, Feliú (2017) evidencia que el navarrismo fue capaz de crear una cultura popular propia y acorde a los elementos que lo articulan como cultura política. Entre los símbolos o elementos que conformarían esa cultura popular, este autor incluye a lo largo de su libro la figura de San Francisco Javier, los fueros, el imaginario de lo rural y las hazañas deportivas; pero no menciona la jota navarra. De todos modos, con todo lo explicado, es lícito afirmar que la jota navarra también forma parte de esa cultura popular vinculada al imaginario navarrista, a cuya construcción las clases dominantes de Navarra han contribuido notablemente. Es más, los discursos generados en torno a la jota navarra durante el periodo de la dictadura franquista, plasmados sobre todo en las obras que se han mencionado, tienen una gran influencia aún en la actualidad. Se debe insistir, nuevamente, en que la inexistencia de un estudio monográfico sobre la jota navarra realizado en base a criterios científicos es muestra de ello. Por el contrario, las obras de referencia para el estudio de la jota navarra siguen siendo casi exclusivamente las que se han citado.

La influencia de las ideas que se han mostrado también puede advertirse en numerosos discursos actuales. Un ejemplo de esto se puede apreciar en algunos testimonios de Miguel Sanz, quien fuera presidente del Gobierno de Navarra por Unión del Pueblo Navarro entre los años 1996 y 2011. Sanz se expresaba del siguiente modo en un documental dedicado a la jota navarra y grabado en 2010: “[la jota navarra] sobre todo representa algo que forma parte de nuestra personalidad, como es nuestra hospitalidad, y por eso la jota es un canto que trata el amor, la convivencia, la hospitalidad, la amistad... Para mí, allá donde hay jota hay alegría” (Canert, 2010, 2m5s). Más tarde, en el mismo documental, afirmaba: “yo creo que la jota forma parte de nuestra personalidad como pueblo, como comunidad diferenciada, y que debemos mantenerla. Es una tradición y un folklore característico de nuestra tierra” (Canert, 2010, 1h3m5s). Este par de citas ilustran la visión que proyecta el navarrismo sobre la jota. Por una parte, se podría poner en cuestión que la jota forme parte de una supuesta *personalidad navarra*, y además, los temas que tratan las coplas no se reducen a los enumerados por este político, sino que durante varias décadas los temas contestatarios y de actualidad han tenido cabida en el género, como se ha visto, aunque chocaran con el ideario construido en torno a la jota. Por otra parte, la apelación a la “comunidad diferenciada” remite a la tesis fundacional del navarrismo⁴⁷.

Otro ejemplo actual del discurso del navarrismo sobre la jota navarra se puede encontrar en las propuestas de la candidatura de la coalición Navarra Suma -formada por los partidos políticos Unión del Pueblo Navarro, Partido Popular y Ciudadanos- en el municipio de Ansoáin, de cara a las elecciones municipales del año 2019. Una de sus propuestas electorales decía así: “Nuestra Navarra: recuperar las tradiciones y cultura de siempre. Queremos hacer una apuesta por lo propio, como la jota, los partidos de pelota y el deporte rural navarro” (Navarra Suma, 2019). En esta propuesta se puede apreciar perfectamente la vinculación de la jota con *lo navarro*, ligado a ideas como lo “de siempre” o “lo propio”.

Por último, en la prensa se pueden encontrar diversos ejemplos ilustrativos de

47 Véase el apartado 3.1.

lo que se ha venido explicando. Un caso concreto se aprecia en una noticia del diario *ABC* publicada a raíz de la toma de posesión de María Chivite, del Partido Socialista de Navarra, como presidenta del Gobierno de Navarra, que tuvo lugar el 6 de agosto de 2019. En esa noticia, el periodista Pablo Ojer critica que en dicho acto “sólo se entonaran canciones vascas” y se bailara el *aurreku*, “sin hacer ningún guiño al 93,3% [este porcentaje lo extrae del dato que apunta que el uso cotidiano del euskera en Navarra es del 6,7%] de la población que se sentiría más identificado con cualquiera de las jotas que abundan por la geografía navarra u otras piezas más locales” (Ojer, 2019). Aquí se puede apreciar un claro ejemplo de la oposición de *lo navarro*, encarnado en la jota, con *lo vasco*, al enfrentar desde una óptica esencialista dos identidades presentadas como compactas, cada una con sus propios elementos culturales.

3.2.2. Análisis de las transformaciones de la jota navarra como objeto folklórico

En este subapartado se desarrollan los aportes de diversos autores que ayudan a comprender los discursos y prácticas del navarrismo con respecto a la jota navarra y las transformaciones que esta ha experimentado desde los inicios de la dictadura de Francisco Franco. En primer lugar, los conceptos propuestos por Martí en sus estudios sobre el folclorismo pueden resultar de gran utilidad para comprender algunas prácticas que se han promovido desde posturas navarristas. Según este autor, el *folklore*, por una parte, se refiere a la disciplina que centra su interés y actividad investigadora en el estudio de la denominada *cultura tradicional*, y por otro lado al propio contenido de esa cultura (Martí, 1999, p. 82). El folclorismo, por su parte, se podría definir como la valoración socialmente positiva del folklore, que se traduce en ideas y en tendencias a la acción. Llegados a este punto, la siguiente aclaración de Martí conviene ser tenida en cuenta:

El folclorismo en sí no tiene que ser censurable. Lo que se haga o deje de hacer con la tradición es algo que, al fin y al cabo, atañe a los propios agentes sociales, y esta tradición no es patrimonio exclusivo de nadie en particular. Pero lo que, por otra parte, no debemos ignorar es la potencial influencia negativa que el folclorismo, como fenómeno social, puede ejercer sobre la práctica científica relacionada con el estudio del mundo de las tradiciones. (Martí, 1999, p. 97)

Esta influencia negativa sobre el estudio científico es la que debería ser tenida en cuenta en el caso del navarrismo, como ideología política que incluye en su seno el conjunto de actitudes propias del folclorismo. Volviendo a la caracterización del folclorismo, la idea de *cultura tradicional* en la que se suele basar esta tendencia es la promovida por el folklore decimonónico, ligada al ámbito rural, en oposición al ámbito culto y urbano (Martí, 1999, pp. 83-84). Otro valor ligado al folclorismo es el de la *etnicidad*, es decir, el sentimiento de pertenencia a un determinado grupo social en base a criterios étnicos, lo cual lleva a identificar -conscientemente- el producto folklórico con un ámbito geográfico determinado, que muchas veces no se corresponde con la realidad. Este hecho se puede apreciar perfectamente en la diferenciación que se establece entre las variedades regionales de la jota, como por ejemplo la jota navarra, la jota aragonesa y la jota riojana, cuyas particularidades no han sido investigadas adecuadamente y de forma sistemática. Aquí entra en juego la *construcción simbólica de la realidad*, que ya se ha mencionado en el apartado dedicado a delimitar el concepto de “jota navarra”⁴⁸. A este respecto, Martí (1999) explica:

48 Véase el apartado 2.1.

. . . aquello que se considera “étnico” o “no étnico” no es algo que pueda ser determinado de manera objetiva sino que debe ser entendido siempre como el resultado de una elaboración social muy sujeta a hechos coyunturales y a retóricas narrativas en absoluto ajenas a las luchas por el poder. (p. 87)

En relación con esto, conviene recalcar, de cara a comprender la importancia de los investigadores del folklore, que estos no solo descubren, sino que forman el *corpus folklórico* (Martí, 1999, p. 90). En esta línea, Bizkarra (2019) explica que son los propios folkloristas los que crean el folklore como objeto de análisis. A ello añade que la conversión de una determinada tradición en objeto folklórico es por una parte su acto fundacional, puesto que mientras la comunidad portadora de la tradición vive no se da una auto percepción del folklore; y a la vez es el testimonio de su sepultura, puesto que la urgencia por visibilizar el objeto folklórico suele estar ligada a la conciencia de desaparición cercana o consumada de su comunidad portadora. Esto explica que el folklore, como ámbito académico, adquiera sentido en el choque entre dos realidades, en la época en la que el modo de producción capitalista va desplazando más aceleradamente el modo de vida de las comunidades rurales en favor de una creciente industrialización y urbanización. Precisamente este proceso de industrialización y urbanización, en Navarra, se intensificó hacia mediados del siglo XX, época en la que el navarrismo buscó vías de renovación, entre las cuales se enmarca la publicación de obras divulgativas sobre el folklore navarro.

En este contexto se debe entender la publicación de las obras costumbristas dedicadas a la jota navarra que se han citado a lo largo del presente trabajo, fenómeno que comenzó por esas fechas. El creciente interés por el folklore motivado por la conciencia de su posible desaparición y la mayor atención promulgada desde el navarrismo hacia los elementos culturales de la Ribera de Navarra -en detrimento de los elementos culturales de la Montaña, más vinculados al vasquismo- contribuyó a que la jota navarra se convirtiera en objeto folklórico de primer interés para las élites navarras de la época. Según Feliú (2017), en aquella época, “esta mezcla de tradición y modernidad, esos intentos de adaptar a los nuevos tiempos los principios fundamentales del navarrismo se reflejaron en los textos e imágenes de los folletos y los carteles turísticos” (p. 155). Algunos fragmentos de estos textos se han mostrado en el subapartado anterior, por lo que a continuación se muestran unas imágenes de cara a ayudar a completar esta visión.



Figura 5:
Portada de “La jota navarra”, n^o7
de la colección “Navarra. Temas
de Cultura Popular”

Nota.

Tomado de *La jota navarra* [Folleto],
de Pedro María Flamarique y Julián
C. Urroz, 1967, Diputación Foral de
Navarra.



Figura 6:
Portada de “Carácter y personalidad de la jota”, nº215 de la colección “Navarra. Temas de Cultura Popular”

Nota.

Tomado de *Carácter y personalidad de la jota* [Folleto], de José Menéndez de Esteban, 1974, Diputación Foral de Navarra.

En estas imágenes se pueden apreciar, respectivamente, dos mujeres ataviadas con un vestido tradicional navarro y lo que parece una agrupación jotera, con el traje típico que se usa en la actualidad, enfrente de la Iglesia de Santa María de Eunate, un monumento religioso representativo del patrimonio navarro. En los dos casos se evoca la tradición, vinculada al mundo rural. Esta evocación del mundo rural también se puede apreciar en algunos programas del NO-DO -Noticiarios y Documentales- promovido por el régimen franquista, como por ejemplo en uno dedicado a la Ribera de Navarra, correspondiente al año 1953⁴⁹, que muestra una imagen idealizada del ámbito rural navarro en la España franquista, además de incluir dos jotas que ayudan a reforzar esta imagen. La primera jota, que suena mientras se muestra la imagen de un carretero que hace como si cantara, corresponde a una grabación de Raimundo Lanás, aunque en el vídeo no se mencione. Otro reportaje de *Radio Televisión Española* muestra a un agricultor tudelano cantando una jota a Franco por su cumpleaños⁵⁰, que dice así:

*Desde que gobierna Franco
nuestra España nacional
va muy bien gobernada
y Dios se lo pagará.*

Retomando los aportes de Martí, este autor afirma que muchos de los elementos que se nos presentan hoy como folklore son en realidad “el resultado de un proceso transcultural producido por la interacción de dos entramados culturales muy diferentes: el de una sociedad rural de corte preindustrial y el de un nuevo contexto social urbano” (Martí, 2004, p. 17). Este sería, según el mismo autor, un caso de difusión de un elemento cultural específico entre dos entramados culturales distintos de la misma sociedad, lo cual implica cambios formales, semánticos y funcionales “como resultado de la propia constitución y dinámica interna del nuevo entramado cultural en el cual se ha producido la difusión” (Martí, 2004, p. 17). Estos cambios posibilitan los nuevos usos sociales del elemento cultural según finalidades estéticas, comerciales, ideológicas o recuperadoras (Martí, 1990, p. 39). En lo referido a las transformaciones formales, Martí (1999) enumera los siguientes cambios que pueden darse como consecuencia de la homologación folklórica: simplificación, complejización, ti-

49 Véase: En la Ribera Navarra (1 de enero de 1953). *Radio Televisión Española*. [Link](#)

50 Véase: [Foro Cochista]. (26 de octubre de 2018). Agricultor dedica jota a Franco (1966). *YouTube*. Recuperado el 26 de mayo de 2020 de [Link](#)

pismo, pulimentación y perfección técnica (pp. 88-92). Todo este corpus teórico de Martí se ha aplicado al estudio de la jota navarra. De esta manera, se han identificado muchos de los cambios señalados por el autor, como resultado, en el caso de la jota navarra, de la acción transformadora del folklorismo promovido por el navarrismo.

En primer lugar, la complejización y la perfección técnica pueden apreciarse de forma nítida en el desarrollo histórico de la jota navarra, en el sentido de que se ha promovido el virtuosismo de la voz en conciertos, concursos, festivales y escuelas de jotas, de forma que una expresión cultural que anteriormente no requería facultades extraordinarias de canto para ser partícipe de ella, en la actualidad presenta unos requisitos estrictos para ser cantada de forma *correcta*, al menos en los contextos donde tiene más presencia, como en los conciertos, certámenes y festivales de jotas. La tesitura aguda, la capacidad de hacer múltiples melismas y adornos y la potencia vocal son muestra de ello. Llamán la atención, en este sentido, las palabras del compositor tafallés José Menéndez de Esteban acerca de las características que debía tener la jota navarra en su opinión, sobre lo cual explica que el canto no debe presentar “concesiones al excesivo adorno ni modulaciones o melismas que hagan perder virilidad a la canción” (Menéndez de Esteban, como se citó en Estornés, s.f.), que “el carácter recio de la canción y la sobriedad de su estilo no admite adornos, modulaciones, melismas o giros espectaculares que la desnaturalicen” o que la tesitura no debe admitir “exageraciones ni concesiones al divismo”. En esta descripción se puede apreciar la imagen que proyectaba Menéndez de Esteban sobre la jota, la cual, aunque está muy alejada de los rasgos que definen la jota navarra en la actualidad, peca del mismo esencialismo que otras visiones opuestas a la suya al atribuirle unos valores inherentes a la jota, en este caso vinculados a la *sencillez* y la *popularidad*, negando así la posibilidad de cambio de esta expresión cultural.

En segundo lugar, la pulimentación, definida por Martí (1999) como “la supresión de la tradición de todo aquello que el grupo receptor considera antiestético o desagradable” (p. 91) también se puede apreciar en el caso de la jota navarra, como se ha evidenciado en el subapartado dedicado a las coplas con contenido social y político⁵¹. Esparza (2013) explica que los ensayos y recopilaciones que se han realizado en torno a la jota navarra han censurado “coplas de fuerte arraigo popular”, en gran parte debido a la condición, la ideología y la época de quienes realizaron esas labores (p. 19). Las palabras de algunos autores que se han dedicado al estudio de la jota navarra dan credibilidad a esta hipótesis. En este sentido, Flamarique y Urroz (1967) afirman que “como pueblo recio y duro hay también letras de copla que por su intención o sus palabras no pueden recogerse en ninguna antología académica” (p. 22). Menéndez de Esteban, por su parte, opina que “el lenguaje de la copla debe ser sencillo y popular, sin ser nunca chabacano o grosero en ningún aspecto” (Menéndez de Esteban, como se citó en Estornés, s.f.). Estas declaraciones y el hecho de que los estudiosos de la jota navarra con más referencialidad sean personas con una fuerte vinculación al régimen franquista -José María Iribarren- o miembros de la iglesia -Valeriano Ordóñez, entre otros- inducen a pensar que, efectivamente, las primeras

51 Véase el subapartado 2.3.3.

recopilaciones de jotas omitieron las letras que fueran contrarias a la moral y al orden establecidos, tal y como señala Esparza (2013, p. 19). Ello explicaría que las coplas que más se escuchan a día de hoy suelen hacer referencia reiteradamente a temas vinculados con el campo, la identidad y geografía navarras, el amor o la propia jota navarra, sin apenas lugar para la crítica y los contenidos sociales y políticos. Las jotas más cantadas en los certámenes son buena muestra de ello (Navarra Televisión, 2019). En relación con esto, la jotería Maribel Muñoz (2011) opina que se suelen cantar jotas de hace varias décadas porque no se hace nada nuevo.

Además de los mencionados cambios, otro interesante aporte de Martí es el de la *fijación* de las creaciones folklóricas, auspiciada por su difusión en grabaciones sonoras o impresas sobre papel, de modo que “se fija su forma con lo que desaparece otra de las características principales de la música tradicional: su variabilidad. Tal como un «opus», la música de la canción folklorizada deviene fija” (Martí, 1990, pp. 328-329). En el caso de la jota navarra, este hecho queda patente en los rasgos que caracterizan la forma estandarizada del género. En este sentido, se pueden mencionar la fijación de la estructura de repetición de los versos según el modelo *babccda*⁵², el estilo de canto -melismático, en tesitura aguda y con un marcado vibrato- y la alternancia de acordes de tónica y dominante del modo mayor que se pueden apreciar en la mayoría de jotas navarras actuales. Basta con comparar las características de las jotas grabadas por Los Pajes de Tafalla a finales de la década de 1920 (Aguerri et al., 2013, pp. 103-107) con las jotas que se cantan actualmente en los concursos, festivales y conciertos de jota navarra.

Es importante recalcar que en la fijación de la jota navarra la figura de Raimundo Lanás fue esencial. En el apartado dedicado a explicar los aspectos históricos de la jota navarra⁵³ se ha señalado que muchos autores le atribuyen ser el creador de una nueva forma de cantar la jota navarra, pero más allá de eso, se puede afirmar que contribuyó a *fijar* un estilo de cantarla. La notable difusión de sus grabaciones trajo consigo que muchos joteríos trataran de imitar posteriormente su forma de cantar, de manera que la forma de cantar las jotas de ronda fue progresivamente desapareciendo en pos del estilo popularizado por Lanás (Aguerri et al., 2013, p. 93). Por otra parte, podría hablarse de la fijación de un *canon* en el ámbito de la jota navarra, entendido como el conjunto de canciones consideradas como modelos que más frecuentemente suelen interpretarse, aunque este tema merece un estudio más profundo para poder extraer conclusiones fundamentadas.

Hasta ahora se han explicado los cambios formales que se han dado en la jota navarra por la acción folclorista promovida por el navarrismo, pero Martí también expone que en los objetos del folklorismo se pueden dar cambios semánticos y funcionales. Los cambios semánticos de la jota navarra se pueden apreciar en su creciente vinculación a la identidad navarra, como elemento que integra dicha identidad. Las citas y explicaciones que se han expuesto durante el desarrollo del trabajo muestran de forma nítida dicha vinculación, por lo que no se pretende indagar más en este asunto.

52 Véase el apartado 1.2.

53 Véase el apartado 2.2.

En cuanto a los cambios funcionales, este concepto se refiere a los nuevos usos y costumbres que se le asignan a una determinada expresión cultural. Martí (1990) establece una distinción entre *productos folklóricos* y *productos folklorísticos* a partir de sus aspectos circunstanciales; es decir, por el contexto sociocultural en el cual se halla inmerso cada uno (p. 320). Mientras que las manifestaciones de la cultura tradicional se hallan inmersas en un contexto sociocultural concreto, el producto folklorístico se caracteriza por pertenecer a dos realidades diferenciadas en el espacio y el tiempo. Es decir, el folklorismo alude a una realidad y su representación, en muchas ocasiones, tiene lugar en otra realidad. Aplicado al caso de la jota navarra, se puede apreciar este hecho en los contextos interpretativos actuales, como en conciertos, concursos, festivales y escuelas de jotas; muy alejados del contexto rural al que el imaginario colectivo vincula la jota y de las funciones que el género cumplía hace apenas un siglo y que se han mencionado en el apartado dedicado a los aspectos funcionales de la jota⁵⁴. En este sentido, la jotera navarra Maribel Muñoz (2011) explica que en su infancia, durante las décadas centrales del siglo XX, no había escuelas de jotas y se cantaba en casa; y que, por el contrario, en la actualidad hay muchos concursos de jota y en la calle apenas se oye.

Una vez expuestos los aportes de Martí sobre el folklorismo aplicados al objeto que concierne a este trabajo, en las siguientes líneas se hace lo propio con algunas de las nociones que plantea el intelectual galés Raymond Williams en su teoría cultural. Por una parte, el mencionado autor opina que más útil que el concepto de “tradición” es el de “*tradición selectiva*”, entendida como “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (Williams, 2000, p. 137). Se trata de un aspecto de la sociedad actual del interés de una clase específica para asegurar su dominación, como proceso deliberadamente selectivo y conectivo que sirve de ratificación para un orden establecido. En el caso de la jota navarra, son varios los ejemplos de la apelación al pasado como justificación del presente. Ahí tenemos, por ejemplo, el mito de la Guerra de Independencia, explicado en el subapartado dedicado a la construcción simbólica de la jota⁵⁵. En esta dirección se expresa el jesuita Valeriano Ordóñez (1981b):

Surge más tarde la fase de la jota hecha historia y vida, a fines del 1700 y comienzos del 1800; tan de todos, de garganta en garganta, que sin grafías musicales y sin ensayo alguno, espontáneamente durante las campañas frente a Napoleón se hace himno y plegaria universales. (p. 152)

En la cita expuesta se presenta la jota como símbolo nacional, como canto espontáneo de una lucha patriótica, en un momento en el que surge la nación española en su sentido moderno. Posteriormente, se establece un paralelismo similar con la guerra civil española y el bando vencedor. Así, Flamarique y Urroz (1967) se refieren a las jotas grabadas por Raimundo Lanás y Manuel de Pamplona como las mismas que cantaron “en los frentes de batalla los voluntarios navarros en la guerra del 36” (p. 12). Se trata, claro está, de voluntarios requetés y falangistas. Iribarren (2003) también opina que las jotas de Raimundo Lanás

54 Véase el apartado 1.3.

55 Véase el subapartado 1.2.2.

se difundieron por España “merced a los altavoces y a los voluntarios navarros, que las cantaban en el frente” (p. 150). En los dos casos vinculan la expansión de la jota navarra con la imagen de la *lealísima* Navarra, como provincia clave en la victoria del bando sublevado en la guerra civil española. Como se hiciera con el mito de la Guerra de Independencia, se presenta la jota como canto patriótico y heroico en favor de una causa justa. Aquí se puede apreciar el acto selectivo y conectivo de la jota navarra con el orden establecido, cuya forma política era, en la época de los fragmentos que se han citado, el régimen franquista.

Nótese, por otra parte, que los dos fragmentos que se han expuesto en relación a la jota navarra en la guerra civil española mencionan la figura de Raimundo Lanás. Esto ocurre así porque, a partir del inicio de la dictadura franquista, desde el navarrismo se procedió a mitificar al famoso jotero para dotar de un pasado al imaginario de la jota navarra que configuraron, suprimiendo además algunos aspectos de su vida que no concordaban con la cultura popular construida desde dicha ideología, como su republicanismo o el hecho de que cantara canciones en euskera (Esparza, 2013, pp. 183-190; J. M. Esparza, comunicación personal, 28 de abril de 2020). Consecuencia de esta mitificación es que un significativo número de letras de jota populares en la actualidad hacen referencia a Lanás.

A la par que ayudar a establecer una forma de cantar, como ya se ha explicado, Raimundo Lanás también fue imprescindible para el establecimiento de la indumentaria que en la actualidad se vincula al canto de la jota navarra, hasta el punto de ser exigida en los certámenes. Esta indumentaria también se asocia a los sanfermines, aunque al parecer su uso empezó a extenderse en dichas fiestas a partir de la década de 1960 (Origen del atuendo sanferminero, s.f.). Según Flamarique y Urroz (1967), fue Raimundo Lanás, al ser contratado por la compañía de espectáculos encabezada por Raquel Meller, el primer jotero en vestir este atuendo compuesto por “pantalón y camisa blanca, faja y pañuelo rojos y alpargatas de la época” (p. 15). Independientemente de si fue el primero o no, fue él quien provocó que esta forma de vestir quedara fijada para joteritos posteriores.

Más allá de la ropa blanca con faja roja, el tema del color de la boina merece especial atención. Esparza (2013) explica “que en la Navarra de aquellos años de la república no se llevaba boina roja, y que estas aparecieron en las cabezas de los requetés a partir del alzamiento militar” (p. 188), y relata cómo la viuda de Raimundo Lanás le contó que este solía llevar una boina azul oscura, pero que Valeriano Ordóñez manipuló una foto en blanco y negro para que se viera roja (Esparza, 2013, pp. 189-190; J. M. Esparza, comunicación personal, 28 de abril de 2020), tal y como se muestra en la Figura 7. He aquí un caso evidente de tradición selectiva, de acto intencionalmente selectivo para conectar el pasado con un presente preconfigurado, al asignarle a Lanás la boina roja que él no llevaba, símbolo de los requetés. Las consecuencias de este acto son aún en la actualidad notables, pues la imagen de la boina roja sigue siendo una de las más extendidas de este jotero y muchas figuras posteriores de la jota navarra imitaron ese atuendo, además de asumirse que esa era la vestimenta típica jotera. Esta cita de Estornés (s.f.) es fiel reflejo de ello: “es de señalar que la indumentaria de los joteritos y joteras en día festivo es la misma que la de los pelotaris y ezpatadanzaris montañeses: ropa blanca y faja y boina rojas”. Otro

ejemplo se puede encontrar en el Memorial Raimundo Lanás celebrado en el año 2012 en Murillo el Fruto, que culminó con la entrega de una boina roja a una joterita (Urmeneta, 2012); o, por otra parte, en el hecho de que en la portada de un DVD sobre Raimundo Lanás editado en 2008 aparezca la foto manipulada de la boina roja (Figura 8).



Figura 7

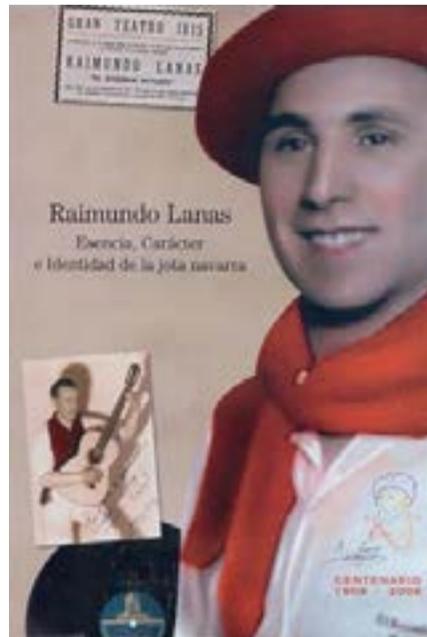


Figura 8

En el caso de la indumentaria típica de joterito navarro se puede hablar, además, de *tradición inventada*, entendida como “grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abiertamente o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado” (Hobsbawm y Ranger, 1983, p. 8). Este grupo de prácticas estaría, por otra parte, caracterizado por su *invariabilidad*. En realidad, el concepto de “tradición inventada” es bastante similar al de “tradición selectiva”, aunque el primero hace hincapié en el carácter ritual de estas tradiciones como forma de conseguir un aspecto de continuidad respecto al pasado. Esto sucede, sin duda, en el caso del traje blanco y rojo y del estilo de canto más extendido de la jota navarra, que ya se ha explicado. Por otra parte, Hobsbawm distingue tres categorías superpuestas de tradiciones inventadas del periodo posterior a la revolución industrial, de entre las cuales señala que la primera fue la dominante y las otras dos aparecen integradas en ella:

- a) las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales;
- b) las que establecen o legitiman instituciones, estatus, o relaciones de autoridad, y
- c) las que tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento. (Hobsbawm y Ranger, 1983, p. 16)

Se podrían ubicar en cualquiera de estas tres categorías, en mayor o menor medida, las distintas prácticas generadas en torno a la jota navarra a partir del inicio de la dictadura franquista, pero no es menester del presente trabajo profundizar más en este asunto. Siguiendo con la noción de “tradición selectiva” de Williams, este autor afirma que se puede decir que el establecimiento

Figura 7:
Foto original de Raimundo Lanás (izquierda) y foto retocada por Valeriano Ordóñez (derecha)

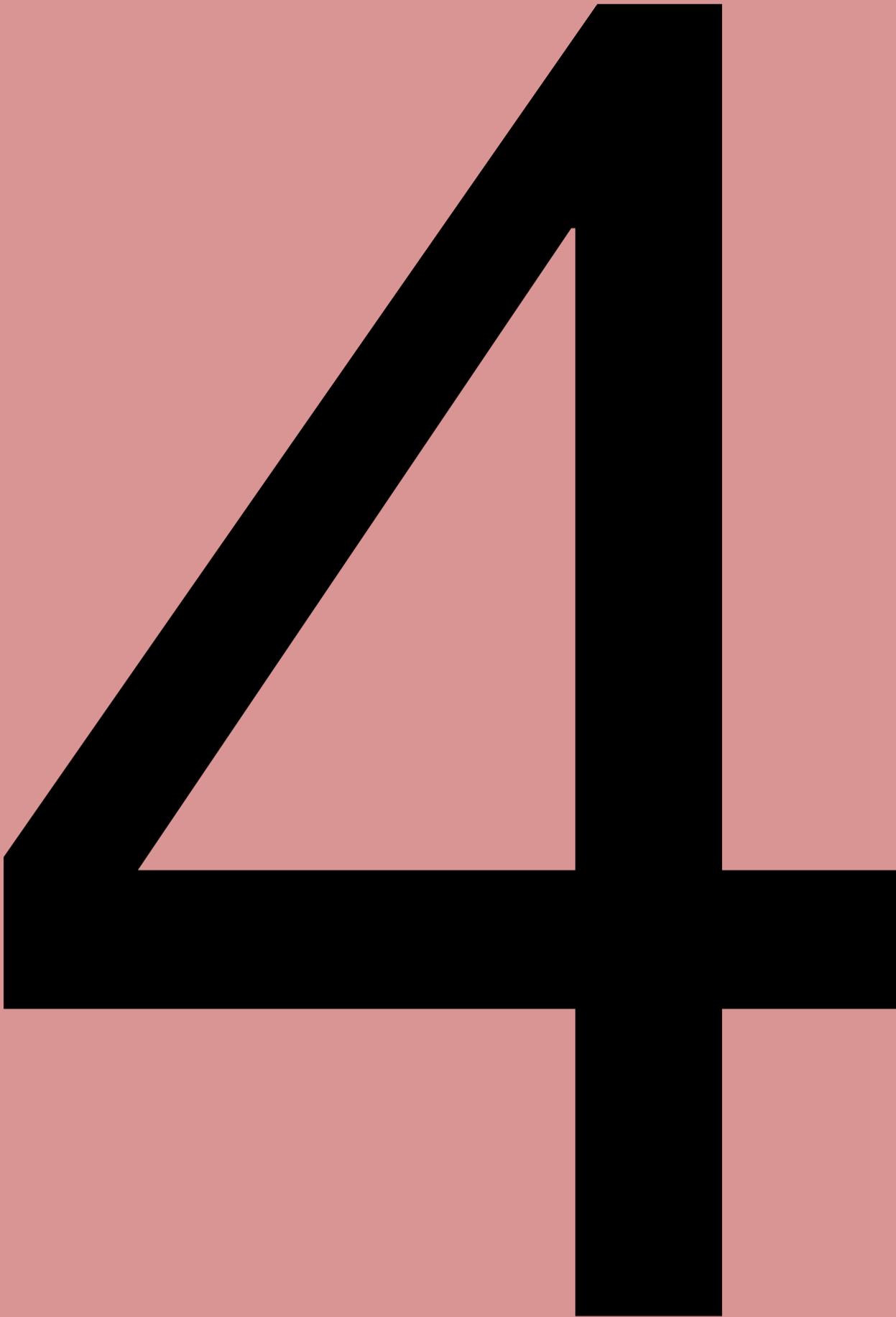
Figura 8:
Portada del DVD “Raimundo Lanás: Esencia, Carácter e Identidad de la jota navarra” (2008)

Nota.
Tomado de *Raimundo Lanás Esencia, Carácter e Identidad de la jota navarra. Centenario 1908-2008* [Portada de DVD], de Rebeca Pérez Moriones, 2008, Soineua Link. CC BY-NC-ND 3.0

efectivo de una tradición selectiva depende de *instituciones* identificables, pero no se reduce a eso; es también una cuestión de *formaciones*, entendidas como “movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen un influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (Williams, 2000, p. 139). Aplicado a la jota navarra, el papel de la Diputación como institución clave en su promoción y manipulación ha quedado patente a lo largo del desarrollo del trabajo, aunque la labor de lo que Williams denomina *formaciones* también merecería ser objeto de estudio, ya que podría aportar luces al tema que trata esta investigación, más allá del papel evidente de las instituciones. En este sentido, estudiar la influencia de las escuelas de jotas, asociaciones, agrupaciones y demás sería interesante, aunque queda fuera del alcance de esta investigación.

Para terminar, otros conceptos que Williams propone en su teoría cultural se pueden aplicar al estudio de la jota navarra, de cara a ampliar la perspectiva sobre el tema. En el análisis de los procesos culturales, el estudioso señala la importancia de, además de hablar de lo *dominante* o *efectivo* -lo hegemónico-, tener en cuenta lo que él denomina elementos culturales *arcaicos*, *residuales* y *emergentes*, que son significativos tanto en sí mismos como en lo que revelan sobre las características de lo dominante (Williams, 2000, pp. 144-146). El concepto “emergente” hace referencia a “los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente” (Williams, 2000, p. 145). Por otro lado, un *elemento cultural arcaico* sería aquel “que se reconoce plenamente como un elemento del pasado para ser observado, para ser examinado o incluso ocasionalmente para ser conscientemente «revivido» de un modo deliberadamente especializado” (Williams, 2000, p. 144). En esta categoría se podría ubicar, por ejemplo, el uso de vestimentas tradicionales en determinados días del año, según la localidad, como elemento que se identifica plenamente con el pasado y se revive conscientemente en ocasiones puntuales.

Un *elemento cultural residual*, por último, es aquel que “ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural” (Williams, 2000, p. 144). Es decir, este último no es solo un elemento del pasado, sino también un efectivo elemento del presente. Normalmente, un elemento cultural residual se halla a cierta distancia de la cultura dominante efectiva, pero en la mayoría de casos una parte o versión de ella es incorporada por la cultura dominante. En esta última categoría se puede incluir la jota navarra, como elemento cultural configurado en el pasado, tal y como muestran sus usos y funciones tradicionales, e incorporado al presente por parte de la cultura dominante. En relación con esto, Williams (2000) explica que “es en la incorporación de lo activamente residual -a través de la reinterpretación, la disolución, la proyección, la inclusión y la exclusión discriminada- como el trabajo de la tradición selectiva se torna especialmente evidente” (p. 145). Esta cita resume adecuadamente lo que se ha expuesto hasta ahora.



4. CONCLUSIONES

Con lo explicado durante el desarrollo del trabajo, se pueden extraer diversas conclusiones que se enumeran a continuación. En primer lugar, ha quedado patente que el estado de la investigación sobre la jota navarra es realmente escaso y de cariz principalmente divulgativo. Partiendo de las generalidades que menciona María Gembero en torno a la carencia de estudios científicos sobre la jota navarra⁵⁶, se ha ampliado con múltiples pruebas ese diagnóstico en base a la revisión crítica de la bibliografía que se ha llevado a cabo, y se puede concluir que la falta de estudios sobre el género musical en Navarra antes del comienzo de la dictadura franquista está vinculado al escaso interés que los diversos sectores ideológicos del territorio mostraban hacia él. Además, las primeras obras sobre la jota navarra, divulgativas y de carácter costumbrista, comenzaron a proliferar cuando el navarrismo se estableció como cultura política hegemónica en Navarra. En paralelo, fue creciendo una tendencia a contraponer lo que se consideraba puramente *navarro* -como la jota- con lo que se consideraba *vasco* -el chistu, por ejemplo-, fruto del cambio del foco de atención de la Montaña a la Ribera de Navarra que se dio en esta corriente ideológica.

En segundo lugar, y en relación con el punto anterior, se ha demostrado que a dicho vacío en la investigación ha contribuido el hecho de que los pocos estudios que se hicieron sobre la jota navarra tras el establecimiento del régimen franquista se promovieron desde esferas de influencia del navarrismo, reproduciendo las teorías tradicionales y decimonónicas sobre la procedencia y expansión de la jota. Además, ha quedado de manifiesto la visión idealizada y esencialista que proyectan sobre la jota navarra las obras divulgativas revisadas en este trabajo. Esto ha contribuido a propagar posteriormente -incluso han llegado hasta nuestros días- ideas prefijadas sobre el tema, a falta de otras investigaciones de carácter científico. Por lo tanto, es evidente que las teorías sobre la procedencia y la expansión de la jota navarra deben ser revisadas, tal y como se ha hecho en el caso de la jota aragonesa, y que urge un estudio monográfico sobre la jota navarra realizado en base a criterios académicos.

En tercer lugar, se ha podido comprobar que el navarrismo ha influido de manera notable y significativa en los cambios formales, semánticos y funcionales

56 Véase la cita de dicha autora que se ha expuesto en el apartado de la Introducción dedicado a la justificación y los objetivos del trabajo.

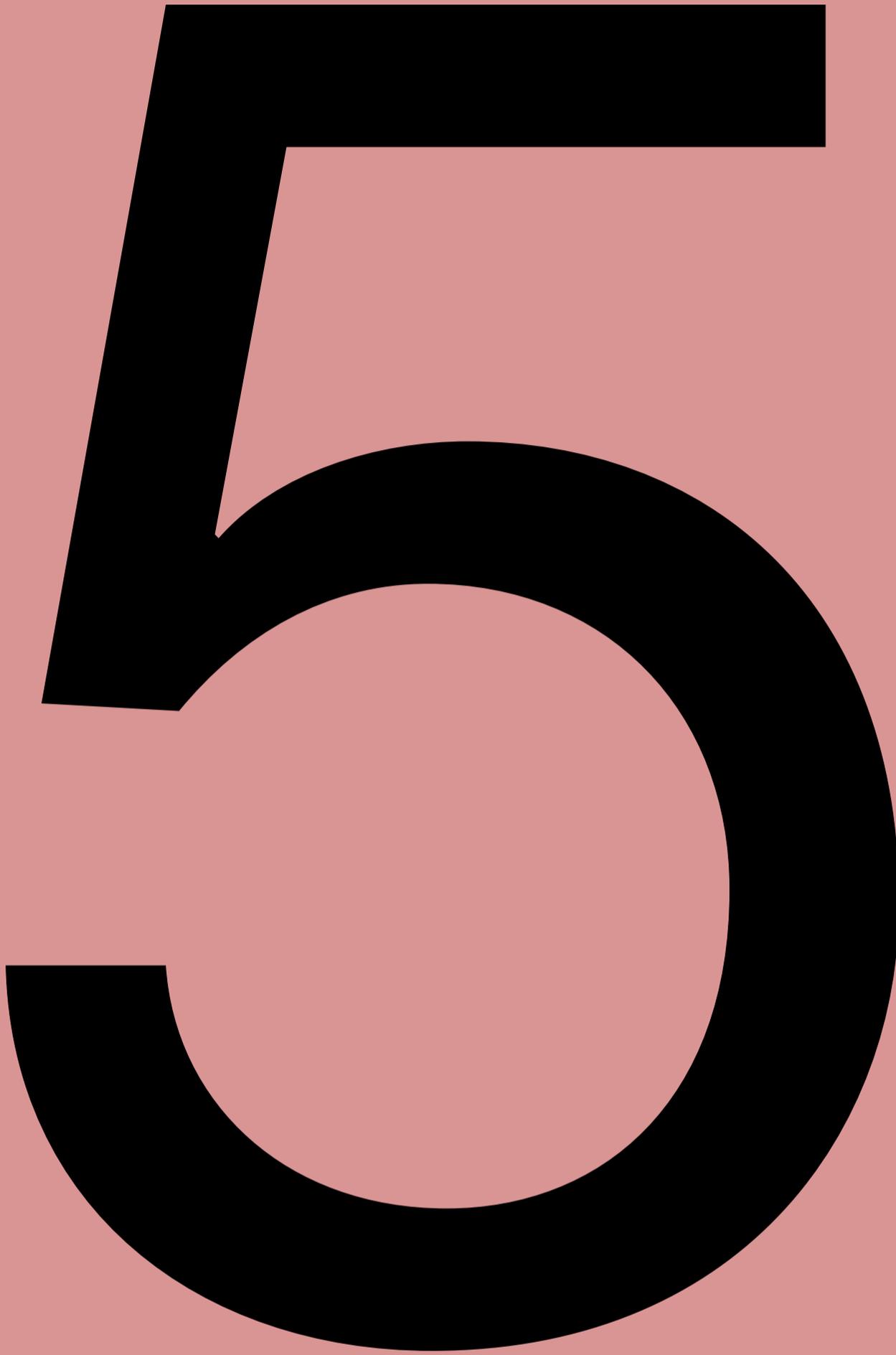
que ha soportado la jota navarra desde el comienzo de la dictadura franquista, en el marco de un proceso en el que este elemento cultural, configurado en el pasado, fue incorporado a una sociedad crecientemente urbanizada por parte de la cultura dominante. En este sentido, ha quedado patente que las actitudes y prácticas folkloristas promovidas desde el navarrismo, en un momento en el que las grandes transformaciones socioeconómicas ponían en peligro la continuidad que caracteriza a toda expresión de la cultura tradicional, contribuyeron a configurar la jota navarra tal y como la conocemos en la actualidad, tanto en sus aspectos formales como en los semánticos y funcionales. Por otra parte, los conceptos de *tradición selectiva* y *tradición inventada* ayudan a comprender el aspecto deliberadamente selectivo y justificativo del navarrismo respecto a la jota navarra, y el carácter ritual e invariable de ciertas prácticas para conferirles un aspecto de continuidad, respectivamente.

En resumidas cuentas y siguiendo con el mismo punto, se han expuesto, por un lado, algunos de los cambios que se han producido en el género musical en forma de complejización, perfección técnica, pulimentación y fijación de sus elementos formales. Por otro lado, en cuanto a sus aspectos semánticos, ha quedado de manifiesto la creciente vinculación de la jota navarra a una identidad navarra prefijada, como elemento constitutivo de una cultura popular a cuya construcción han contribuido las clases dominantes de Navarra de manera notable, manteniendo esta vinculación aún a día de hoy. Por último, en lo que a sus aspectos funcionales se refiere, se ha visto cómo los contextos interpretativos actuales difieren completamente de los usos y funciones que presentaba la jota hace apenas un siglo, momento en el que esta expresión cultural respondía a un modo de vida predominantemente rural, muy distinto al contexto social actual. Con el fin de repasar brevemente estos cambios, se pueden destacar algunos ejemplos de los aspectos más significativos de la conformación de la jota por parte del navarrismo. Por un lado, la apelación a los voluntarios navarros del bando sublevado durante la guerra civil española como causantes de la expansión de la jota navarra, de modo que dicha expresión cultural se conectaba con el orden establecido y lo justificaba; por otro lado, la construcción de la figura de Raimundo Lanas como modelo paradigmático de jotero navarro, en paralelo a la influencia que este ejerció en la fijación de un nuevo estilo de cantar la jota y la estandarización del atuendo jotero, acerca de lo cual se debe subrayar, además, el hecho de que la manipulación del color de su boina en una foto trajo consecuencias duraderas, que aún en la actualidad se pueden advertir; y, por último, la progresiva pérdida del carácter improvisatorio y de los contenidos sociales y políticos de actualidad en las letras de las coplas, lo cual es un hecho constatado e igualmente interesante.

En cuarto lugar, se ha remarcado que las propias transformaciones que se dan en la sociedad traen consigo que los objetos culturales, como la jota, adquieran nuevas formas, significados y funciones. En este sentido, como se ha puesto de relieve anteriormente, los intentos por revitalizar determinadas expresiones culturales no tienen nada de criticable *a priori*, ya sean emprendidos desde instituciones, movimientos o tendencias que operan bajo el ámbito de influencia navarrista o los que se sitúan en la órbita de cualquier otra corriente ideológica. Lo que se debe cuestionar, sin embargo, es que estos intentos de revitalización se apoyen sobre ideas esencialistas y justificadoras del orden establecido, por lo que se puede concluir que es importante estudiar los fines estéticos, comer-

ciales, ideológicos y recuperadores que hay tras estas prácticas. La presente investigación ha pretendido aportar luces en este sentido.

Finalmente, se debe incidir en que este trabajo plantea más interrogantes que respuestas, ya que, para acometer la labor propuesta, ha sido necesario revisar las certezas y los vacíos existentes en torno al objeto de estudio que se ha tratado. Todas las cuestiones abiertas sobre la jota navarra que se han ido evidenciando a lo largo del trabajo plantean nuevas, interesantes y necesarias líneas de investigación. Para desarrollarlas en un futuro harán falta, sin duda, labores de profunda investigación hemerográfica y de archivo, trabajo de campo con informantes que conozcan de primera mano esta expresión cultural y una consulta exhaustiva de la literatura que pueda encontrarse respecto al tema, con el fin de encontrar nuevos datos y pistas que permitan avanzar en alguno de los aspectos citados. He aquí ejemplos concretos de esas posibles vías de estudio: las primeras referencias escritas sobre el género en Navarra; sus características y cambios a lo largo de la historia; su presencia en obras musicales pertenecientes a la tradición académica; el análisis de sus características musicales y su comparación con otras expresiones similares o parecidas, de cara a esclarecer posibles conexiones y transferencias culturales; el estudio sobre el establecimiento de un canon en su repertorio; el carácter improvisado del género en relación con otras manifestaciones de repentismo y la influencia de ciertos movimientos y tendencias sociales en la conformación de la jota navarra más allá de las instituciones identificables que se han tratado en esta investigación. El presente trabajo puede suponer un primer paso de cara a seguir desarrollando en un futuro estas interesantes vías de estudio.



5. BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

Agirre, J. (2017). Koplak eta jotak. Bat-batekotasunetik fosilizaziora?. *Bertsolari* (105), 62-101. Recuperado el 12 de octubre de 2019 de [Link](#)

Aguerri, I.; Esparza, J. M.; Kuschick, I.; Parejo-Coudert, R. y Urroz, J. C. (2013). *Los Pajes de Tafalla. Pioneros de la Jota Navarra*. Tafalla: Altaffaylla.

Albero, P. [Pascual Albero]. (23 de septiembre de 2014). *Si Mi Madre Fuera Mora* [Video]. YouTube.

Anda y cántame una jota. (2002). *Ze Berri?* (38), 6-7. Recuperado el 27 de octubre de 2019 de [Link](#)

Andrés, M. (2000). Algunos aspectos sobre música, regionalismo y política en Navarra a partir de la posguerra. En B. Lolo (Coord.), *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, 195-212. Barcelona: Sociedad Española de Musicología.

Aoiz, F.; Alonso, J.; Asiron, J.; Esparza, J. M.; Sarrionandia, J.; Mintegi, L.; Zabalera, P.; Etayo, F. J.; Zabala, B.; Alzueta, M.; Arrula, G.; Duhalde, A.; Cuadra, S.; Amadoz, B.; Vigor, I.; Izquierdo, F. y Balentzia, F. (2019). *Fermin Balentzia. Vivir para cantarla. Kantuari emana*. Tafalla: Txalaparta.

Aranburu, M. (1986). El dance o paloteado en la Ribera Meridional de Navarra. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra, año nº18* (47), 35-90. [Link](#)

Aranburu, M. (1989). Folklore festivo del valle de Arce. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra, año nº21* (54), 343-376. [Link](#)

Archivo del patrimonio inmaterial de Navarra (s.f.). Proyecto. *Navarchivo*. Recuperado el 20 de abril de 2020 de [Link](#)

Arrarás, F. (1971). Danzas de Navarra. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra, año nº3* (8), 171-220. [Link](#)

Asiáin, A. (2017). Literatura de tradición oral en Navarra: balance y perspectivas. *Boletín de Literatura Oral* (Extra 1), 209-236. [Link](#)

Asiáin, T. (1960-1989). [Conferencia sobre la jota navarra - Inédito]. Archivo General de Navarra. ES/NA/AGN/F451/AP_ASIAIN, Caj.5, N.4.

Asiáin, T. (1980-1989). [Borrador de una entrevista realizada a Tomás Asiain, corregida y apuntada por éste - Inédito]. Archivo General de Navarra. ES/NA/AGN/F451/AP_ASIAIN, Caj.5, N.6.

Association for Cultural Equity (s.f.). *Alan Lomax Archive*. Recuperado el 13 de mayo de 2020 de [Link](#)

Ayuntamiento de Tudela (10 de marzo de 2020). Objetivo, potenciar la jota incluyéndola en los estudios de la Escuela de Música Fernando Remacha. *Ayuntamiento de Tudela*. Recuperado el 15 de abril de 2020 de [Link](#)

Ayuntamiento de Tudela (14 de octubre de 2020). El aula de Jotas de la Escuela de música Fernando Remacha de Tudela comienza sus clases a partir del 19 de octubre. *Ayuntamiento de Tudela*. Recuperado el 1 de febrero de 2021 de [Link](#)

Azkue, R. M. (1931). Particularidades del dialecto roncalés. *Euskera* (2-4), 207- 406. [Link](#)

Azkue, R. M. (1990). *Cancionero Popular Vasco* (1925). Bilbo-Bilbao: Euskaltzaindia. [Link](#)

Bargalló, J. (1992). Notas sobre la jota catalana. *Narría: Estudios de artes y costumbres populares* (57-58), 51-56. [Link](#)

Barreiro, J. (2013). *Biografía de la jota aragonesa*. Zaragoza: Mira Editores.

Barreiro, J. (16 de diciembre de 2016). Orígenes de la jota aragonesa. *Javier Barreiro*. Recuperado el 5 de enero de 2020 de [Link](#)

Barreiro, J. (8 de abril de 2017). El maestro Monreal. *Javier Barreiro*. Recuperado el 11 de mayo de 2020 de [Link](#)

Bases del VIII Certamen de Jota Navarra *Villa de Peralta* (17 de septiembre de 2019). *Ayuntamiento de Peralta*. Recuperado el 27 de diciembre de 2019 de [Link](#)

Beltrán, J. M. y Camara, A. (2002). Patrimonio Musical Vasco. Aportaciones foráneas en la recopilación del Cancionero Popular Vasco. *Musiker: cuadernos de música* (13), 195-220. [Link](#)

Bidarte, M.; Burgaleta, A. y Telleria, I. (5 de abril de 2017). «La primera jota en euskara se cantó el 2 de marzo de 1980». *Naiz*. Recuperado el 12 de noviembre de 2019 de [Link](#)

Bizkarra, A. (7 de junio de 2019). Baltza nazela diñeure. *Gedar Langile Kazeta*. [Link](#)

Bretón, M. (ca. 1850). La Manola. *BNE datos - Biblioteca Nacional de España*. [Link](#)

Cámara de Landa, E. (2004). *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Canert, G. (director). (2010). *La jota navarra, pasión por un canto* [Documental]. Castejón: Producciones Orainarte.

- Carlos A. T. (24 de agosto de 2018). Principales entidades musicales del Viejo Pamplona (1865-1946): El Orfeón, la Coral de Cámara, la Orquesta Santa Cecilia, Los Amigos del Arte, La Filarmónica y La Pamplonesa [Entrada de Blog]. *Memoorias del Viejo Pamplona*. Recuperado el 20 de mayo de 2020 de [Link](#)
- Carreras, J. J. (2018). La invención de la música española. En Carreras, J.J. (Ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica 5: La música en España en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Casanova, A. (2017-presente). *Jotas y Joter@s* [Blog]. Recuperado el 26 de abril de 2020 de [Link](#)
- Casanova, A. [Antonio Casanova]. (22 de febrero de 2020). *Los ojos de mi nena - Te quise más que a mi madre - Manuel de Pamplona* [Video](#)
- Cascudo, T. (2018). Perspectivas modernistas del fin de siglo. En Carreras, J.J. (Ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica 5: La música en España en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Castellanos, E.; Martí, C.; Queralt, M. C.; Salvadó, R. y Vidal, J. (2010). La jota cantada improvisada a les Terres de l'Ebre. *Caramella: revista de música i cultura popular* (24), 4-7. [Link](#)
- Castro, C. (2008). *Raimundo Lanas: esencia, carácter e identidad de la jota navarra*. Pamplona-Iruña: Yavanna Multimedia.
- Cester, A. (1986). *La jota*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.
- Crivillé i Bargalló, J. (1983). *Historia de la música española. 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- El Roto. Romance (24 de noviembre de 1831). *Diario Balear*. Recuperado el 11 de mayo de 2020. [Link](#)
- En la Ribera Navarra (1 de enero de 1953). *Radio Televisión Española*. [Link](#)
- Esparza, J. M. (1988). "Nafarroari bere izakera aitortu behar zaio" [Entrevistado por Iñaki Camino]. *Argia*. Recuperado el 12 de enero de 2020. [Link](#)
- Esparza, J. M. (2013). *Jotas heréticas de Navarra*. Tafalla: Altaffaylla.
- Esses, M. (1992). *Dance and instrumental Differences in Spain during the 17th and early 18th centuries. Volume I: History and Background. Music and Dance*. Hillsdale: Pendragon Press.
- Estornés, B. (s.f.). Jota. En *Auñamendi Eusko Entziklopedia* [versión electrónica]. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza. [Link](#)
- Estornés, B. y Sánchez Ekiza, K. (s.f.). Lanás Muru, Raimundo. En *Auñamendi Eusko Entziklopedia* [versión electrónica]. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza. [Link](#)
- Feliú, R. (2017). *Navarrismo pop*. Pamplona-Iruña: Katakarak Liburuak.
- Fernández, J. (6 de enero de 1867). Foiletín. *Revista Teatral. La España*. [Link](#)
- Fernández, K. (7 de julio de 2014). Una jota reivindicativa y ya desaparecida de los Amigos del Arte. *Diario de Navarra*. Recuperado el 11 de mayo de 2020. [Link](#)
- Fernández Viguera, S. (1990). La ideología social y política de Raimundo García "Garcilaso" (1903-1929). *Príncipe de Viana* (189), 211-262. [Link](#)
- Fernández Viguera, S. (1992). El alzamiento en Navarra. Su reflejo en Diario de Navarra. El papel de Raimundo García "Garcilaso". *Príncipe de Viana. Anejo* (16), 689-698. [Link](#)
- Ferré, C. (2004). Cantadors de l'Ebre. La jota improvisada en el Baix Ebre y el Montsià. *Ahozko inprobisazioa munduan topaketak - Encuentro sobre la improvisación oral en el mundo*. Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkartea. [Link](#)
- Flamarique, P. M. y Urroz, J. C. (1967). La jota navarra. *Temas de Cultura Popular* (7). Pamplona-Iruña: Diputación Foral de Navarra.
- Flamarique, P. M. y Urroz, J. C. (1987a). *La jota en Tafalla*. Tafalla: Patronato de Cultura Garcés de los Fallos.
- Flamarique, P. M. y Urroz, J. C. (1987b). *La jota navarra*. Pamplona-Iruña: Gobierno de Navarra.
- [Foro Cochista]. (26 de octubre de 2018). Agricultor dedica jota a Franco (1966). *YouTube*. Recuperado el 26 de mayo de 2020. [Video](#)
- Gaiteros de Pamplona (1981). Apuntes a favor de la jota. *Dantzariak* (18), 37-43. [Link](#)
- Galán, D. (1966). *El libro de la jota aragonesa*. Zaragoza: [s.n.].
- Gembero-Ustárruz, M. (2016). *Navarra. Música*. Pamplona-Iruña: Gobierno de Navarra.
- González, M. A. y Jausoro, L. (2019). Asociación de la jota navarra "Navarjota". *Pregón siglo XXI* (54), 76-77. [Link](#)
- Gobierno de Navarra (27 de noviembre de 2019). La Jota Navarra, declarada bien de interés cultural inmaterial. *Gobierno de Navarra*. Recuperado el 21 de enero de 2020. [Link](#)
- González, M. A. y Jausoro, L. (2019). Asociación de la jota navarra "NAVARJOTA". *Pregón siglo XXI* (54), 76-77. [Link](#)
- Gran Enciclopedia de Navarra (1990a). Jota. En *Gran Enciclopedia de Navarra* [versión electrónica]. Pamplona-Iruña: Fundación Caja Navarra. [Link](#)
- Gran Enciclopedia de Navarra (1990b). Jotero. En *Gran Enciclopedia de Navarra* [versión electrónica]. Pamplona-Iruña: Fundación Caja Navarra. [Link](#)
- Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans. Revista Transcultural de Música* (16). [Link](#)
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (Eds.) (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Ibor, C. (2015). «Que no quiere ser francesa»: estrofillas sobre la Guerra del Francés en los repertorios folklóricos de Aragón. *Boletín de Literatura Oral* (5), 117-140. [Link](#)
- Inda, A. (2013-presente). *Al rojo vivo* [Blog]. Recuperado el 13 de febrero de 2020. [Link](#)
- Iriarte, I. (1999). Euskaros, nacionalistas y navarristas. Ideologías del pacto y la agonía en Navarra. *Revista Internacional de Estudios Vascos* (44), 51-68. [Link](#)
- Iribarren, J. M. (1943). *Batiburrillo navarro. Segunda parte de Retablo de curiosidades*. Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- Iribarren, J. M. (1946). Refranes y adagios – cantares y jotas – dichos y frases proverbiales. *Príncipe de Viana* (23), 345-366. [Link](#)
- Iribarren, J. M. (1946). Refranes y adagios – cantares y jotas – dichos y frases proverbiales (segunda serie). *Príncipe de Viana* (27), 3225-3255. [Link](#)
- Iribarren, J. M. (2003). *Retablo de curiosidades. Zambullida en el alma popular navarra* (1940). Pamplona-Iruña: Ediciones y Libros, S.A.

Jotak Euskaraz (2021-presente). *Jotak Euskaraz* [Blog]. Recuperado el 4 de abril de 2021. [Link](#)

Jimeno Jurío, J. M. (1974). Cortes de Navarra. Calendario festivo popular. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra, año nº6* (17), 249-294. [Link](#)

Kaltzakorta, J. (2003). Erronda-kantuak eta eske-bertsoak. *Euskera: Euskaltzaindiaren lan eta agiriak* 48 (1), 109-166. [Link](#)

Kaltzakorta, J. (2007). *Dantza-kopla zaharrak*. Bilbo-Bilbao: Labayru Ikastegia.

Labajo, J. (1993). Política y usos del folklore en el siglo XX español. *Revista de Musicología, vol. 16* (4), 1988-1997. [Link](#)

Lapesquera, R. (2004). *Sí me avergoncé de Diario de Navarra*. Arre: Pamiela.

Lapuente, L. (1971). Estudio etnográfico de Améscoa. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra, año nº3* (7), 5-88. [Link](#)

Lapuente, L. (1972). Estudio etnográfico de Améscoa (Tercera parte). *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra, año nº4* (11), 123-166. [Link](#)

Lomax, A. (1952) *Alan Lomax Collection, Manuscripts, Spain, 1952-1953*. [Manuscrito / Material Mixto]. Library of Congress. [Link](#)

López Cano, R. (2004). "Favor de no tocar el género": géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual. En Martí, J. y Martínez, S. (Eds.). *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, 325-337. Madrid: Ministerio de Cultura. [Link](#)

Madurga, R. (2012). El paloteado de Cortes. *Jentilbaratz* (14), 361-381. [Link](#)

Manzano, M. (1995). *La jota como género musical*. Madrid: Alpuerto.

Manzano, V. y Pasqualini, M. (1998). Raymond Williams: aportes para una teoría marxista de la cultura. *Razón y Revolución* (4). Recuperado el 18 de noviembre de 2019. [Link](#)

Macua, J. R. (2017). Ritos de paso en Allo. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra, año nº49* (91), 327-377. [Link](#)

Martí, J. (1990). El folklorismo: análisis de una tradición "prêt-à-porter". *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC* (45), 317-352. [Link](#)

Martí, J. (1999). La Tradición Evocada: Folklore y Folklorismo. En Gómez Pellón, E.; Díaz Viana, L.; Martí, J. y Azurmendi, M., *Tradición Oral* (pp. 81-107). Santander: Universidad de Cantabria. [Link](#)

Martí, J. (2004). Transculturación, globalización y músicas de hoy. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (8). [Link](#)

Martínez, S. (2020). Chirijotas en Murchante. *Plaza Nueva*. Recuperado el 20 de mayo de 2020. [Link](#)

Mazuela-Angueta, A. (2015). Leoz, Miguel Ángel. En E. Ros-Fábregas (Ed.) *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*. [Link](#)

Melero, J. L. (2005). Pequeña antología de coplas aragonesas y algunas reflexiones previas. *José Luis Melero Rivas*. Recuperado el 30 de marzo de 2020. [Link](#)

Melero, J. L. (2011). El humor en las coplas de jota: letras y letristas. *José Luis Melero Rivas*. Recuperado el 30 de marzo de 2020. [Link](#)

Melero, J. L. y Solsona, E. (s.f.). La jota de ronda en Aragón. *José Luis Melero Rivas*. Recuperado el 30 de marzo de 2020. [Link](#)

Mendiburu, P. (30 de junio de 2015). "Plus Ultra" y Endériz (8): La hiedra-Rada [Entrada de Blog]. *Desolvidar*. Recuperado el 5 de junio de 2020. [Link](#)

Menéndez de Esteban, J. (1974). Carácter y personalidad de la jota. *Temas de Cultura Popular* (215). Pamplona-Iruña: Diputación Foral de Navarra.

Mikelarena, F. (2010). Élités en Navarra en el franquismo: la Diputación Foral. *Hermes: revista de pensamiento e historia* (34), 36-45. [Link](#)

Mintzola Ahozko Lantegia. (s.f.). Recuperado el 28 de enero de 2020. [Link](#)

Muñoz, M. (2011). «Lehiaketa gutxiago egin beharko lirateke» [Entrevistada por Lander F. Arroiabe]. *Berria*. Recuperado el 14 de abril de 2020. [Link](#)

Nagore, M. (s.f.). Composiciones de Sarasate (por orden cronológico). *Ayuntamiento de Pamplona*. [Link](#)

Navarra Suma (2019). Municipios / Ansoáin. *Navarra Suma*. Recuperado el 24 de mayo de 2020. [Link](#)

Navarra Televisión [navarratv]. (4 de diciembre de 2019). *XIII Certamen de Jotas Ciudad de Tudela - Premio Comunidad Foral de Navarra* [Video].

Nieva, J. L. (2012). *Hermilio de Olóriz o la Navarra olvidada*. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.

Ojer, P. (7 de agosto de 2019). Los guiños al nacionalismo vasco de la toma de posesión de María Chivite en Navarra. *ABC*. Recuperado el 27 de mayo de 2020. [Link](#)

Ollaquindía, R. (1980). Jotas navarras en su salsa. *Temas de Cultura Popular* (367). Pamplona-Iruña: Diputación Foral de Navarra.

Olmeda, F. (1903). *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Sevilla: Librería Editorial de María Auxiliadora. [Link](#)

de Olóriz, H. (1910). *Navarra en la Guerra de la Independencia*. Pamplona-Iruña: Imprenta, librería y encuadernación de N. Aramburu.

Ordóñez, V. (1975a). Jota y romance. *Temas de Cultura Popular* (228). Pamplona-Iruña: Diputación Foral de Navarra.

Ordóñez, V. (1975b). Presencia de la jota. *Temas de Cultura Popular* (238). Pamplona-Iruña: Diputación Foral de Navarra.

Ordóñez, V. (1978). Gestas y cantares. *Temas de Cultura Popular* (311). Pamplona-Iruña: Diputación Foral de Navarra.

Ordóñez, V. (1979a). La jota y sus fases. *Temas de Cultura Popular* (331). Pamplona-Iruña: Diputación Foral de Navarra.

Ordóñez, V. (1979b). El ruiseñor navarro. *Temas de Cultura Popular* (351). Pamplona-Iruña: Diputación Foral de Navarra.

Ordóñez, V. (1979c). Raimundo Lanás. Romance vivo. *Temas de Cultura Popular* (352). Pamplona-Iruña: Diputación Foral de Navarra.

Ordóñez, V. (1980a). Rondallas de antaño. *Temas de Cultura Popular* (362). Pamplona-Iruña: Diputación Foral de Navarra.

Ordóñez, V. (1980b). *Navarra. La jota. Literatura popular*. Pamplona-Iruña: Diputación Foral de Navarra.

Ordóñez, V. (1981a). Solera de la jota. *Temas de Cultura Popular* (379). Pamplona-Iruña: Diputación Foral de Navarra.

Ordóñez, V. (1981b). Alma lírica del pueblo. El huerto de los cantares. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra, año nº 13* (38), 5-156. [Link](#)

Ordóñez, V. (1997). *Antología de la jota navarra*. Donostia-San Sebastián: Txertoa.

Origen del atuendo sanferminero (s.f.). *Sanfermines.net*. Recuperado el 24 de mayo de 2020. [Link](#)

Otermin, M. S. (1979). Folklore roncalés. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra, año nº11 (33)*, 435-470. [Link](#)

Paya, X. (2013). *Ahozko Euskal Literaturaren Antología*. Donostia-San Sebastián: Etxepare Euskal Institutua.

Parlamento de Navarra (14 de noviembre de 2019). Aprobada una resolución por la que se insta al Gobierno de Navarra a declarar la Jota Navarra Bien de Interés Cultural del patrimonio inmaterial. *Parlamento de Navarra*. Recuperado el 11 de mayo de 2020. [Link](#)

Parlamento de Navarra (25 de febrero de 2020). Acto con motivo de la declaración de la Jota navarra como Bien de Interés Cultural del Patrimonio Inmaterial de Navarra. *Parlamento de Navarra*. Recuperado el 11 de mayo de 2020. [Link](#)

Preciado, D. (1969). *Folklore español: Música, danza y ballet*. Madrid: Studium Ediciones.

Ramírez, S. (Anfitrión). (1970-presente). *Programa La Jota* [Podcast].

Ramírez, S. (15 de febrero de 2015). Primeras grabaciones de jotas navarras. *Radio La Voz de Navarra*. Recuperado el 14 de mayo de 2020. [Link](#)

Rey, E. y Pliego, V. (1991). La recopilación de la música popular española en el siglo XIX. *Revista de Musicología, vol. 14 (1-2)*, 355-374.

Roma, J. (1995). La jota aragonesa: la construcción de un emblema. En J. Raventós (Ed.), *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, 69-78. Barcelona: La mà de guido. [Link](#)

Rosal, F. J. (2017). *Hasta morir o vencer: la Guerra de la Independencia en la zarzuela (1847-1964)* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Educación a Distancia. [Link](#)

Sánchez, C. (s.f.). *Normas APA actualizadas (7ª edición)*. Recuperado el 16 de mayo de 2020. [Link](#)

Sánchez Ekiza, K. (1989). Dos polémicas sobre música tradicional en la Navarra de principios de siglo. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra, año nº21 (53)*, 109-124. [Link](#)

Sánchez Ekiza, K. (2020). Fandango - Jota - Orripeko - Trikitixa. En *Auñamendi Eusko Entziklopedia* [versión electrónica]. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza. [Link](#)

San Martín, J. (1976). Fragmentos del “uskára” roncalés. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra, año nº8 (22)*, 5-20. [Link](#)

Trapero, M. (2002). La poesía improvisada y cantada en España. En *La palabra: expresiones de la tradición oral* (pp. 95-120). Salamanca: Centro de Cultura Tradicional. Recuperado el 8 de octubre de 2019. [Link](#)

Tubia, I. (24 de marzo de 2020). Jotari airea eman nahi diote. *Berría*. Recuperado el 24 de marzo de 2020. [Link](#)

Un poco de todo (23 de agosto de 2017). ¿Cómo transcribir cifra española a la notación moderna? [Entrada de Blog]. *Un poco de todo*. Recuperado el 21 de febrero de 2020. [Link](#)

Urmeneta, D. (14 de septiembre de 2012). Éxito del nuevo memorial Raimundo Lanás [Entrada de Blog]. *El rincón de la jota navarra*. Recuperado el 20 de mayo de 2020. [Link](#)

Vallejo, M. (2 de abril de 1887). Origen de la jota aragonesa. *La Ilustración Ibérica*. [Link](#)

Wilkinson, H. (1838). *Sketches of Scenery in the Basque Provinces of Spain*. Londres: Ackermann & Co. [Link](#)

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

Xenpelar Dokumentazio Zentroa (2007-2020). *BDB. Bertsolaritzaren datu-basea*. Recuperado el 28 de enero de 2020. [Link](#)

XVII Certamen de Jota Navarra *Villa de Cortes* (19 de agosto de 2019). *Ayuntamiento de Cortes*. Recuperado el 27 de diciembre 2019. [Link](#)

**Conservatorio Superior de
Música de Navarra.**

Paseo Antonio Pérez Goyena, 1,
31008 Pamplona, Navarra, Navarra
(+34) 848 42 26 70
csmn.educacion.navarra.es